916/34

Советское кино

С 701/2

8-9

1934

916/34

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

С 701
2

Ежемесячный журнал

Орган Российской ассоциации революционной кинематографии

4-й год издания

8-9

1934

АВГУСТ—СЕНТЯБРЬ

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРЕДОВАЯ — Привет съезду советских писателей 3

К. ЮКОВ — Текущие дела драматургии кино 6

Бела БАЛАШ — Драматургия звука . 15

Вс. ПОПОВ — К итогам совещания по темплану 1935 года 25

К. ШУТКО — Империалистическая война и дореволюционное кино 31

Р. КАЦМАН — „Челюскин“ 35

Н. ПОГОДИН — Заключенные. Литературный сценарий (продолжение) . . 47

М. АЛЕЙНИКОВ — Генеральный план постановки фильмы 63

Х. ХЕРСОНСКИЙ — Прием повторы в приключениях Мики-Маус 70

БИБЛИОГРАФИЯ 78

На обложке портрет Алексея Максимовича Горького председателя Союза советских писателей

Выходит

под редакцией

Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг

Клише изготовлены цинкографией „Крестьянской газеты“ под руководством т. Бутаева

Привет с'езду
советских писателей

Прошло два с половиной года с момента исторического постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке художественной литературы.

Всесоюзный съезд советских писателей является кульминационным пунктом, высшей точкой перестройки советской художественной литературы на основе этого решения ЦК ВКП(б). После съезда начнет регулярную работу Союз советских писателей.

На примере литературы учатся творчеству, учатся общественно-политической жизни все области искусств, смежных с литературой.

В первую очередь опыт литературы, ее лучших представителей, ее организации вполне закономерно пытается перенести советская кинематография.

История связи кино с литературой имеет свои глубокие корни. Эта история идет от первых дней зарождения кинематографии, когда начались постановки первых советских художественных фильм, до сегодняшнего дня. Советская кинематография и в лице своего производства, и в лице своей творческой организации — АРРК — в своем развитии механически переносила творческие положения и методы работы РАПП в кинематографию. Худшие стороны этой деятельности выразились в администрировании там, где необходимо было глубокое знание особенностей творческого процесса, чуткое отношение к художнику, к его творческой индивидуальности, к его творческим возможностям.

Требования «идеологической выдержанности», абстрактные, схематически формулируемые, вели кинематограф к схематизму, к упрощенчеству. Это несмотря на то, что и руководство советской кинематографии и руководство АРРК непрерывно твердили о борьбе с упрощенчеством и схематизмом, о борьбе с формализмом.

Разговоры о борьбе шли часто впустую потому, что они были неконкретными, они не учитывали особенностей творческой работы, они не опирались на материал искусства, с которым руководство имело дело.

В результате борьба сводилась к формулировке общеполитических положений вне их конкретизации применительно к искусству, с которым художники имели дело.

Ставился вопрос о создании теории кино, которая должна была бы повлиять на художественную практику. Однако формулировки этой теории списывались часто с ошибочных учебников диамата. Вместо учета творческого опыта художника, обобщения этого опыта предписывались общефилософские положения часто механистического и идеалистического характера.

Весь этот груз ошибок глубоко отразился на всем ходе развития советского кино.

Так вопрос о связи кинематографии с литературой в первое время развития этой связи принял прямо уродливые формы. Часть режиссеров и сценаристов привлечение писателей в кино приняла враждебно. Эти люди пытались представить приход писателей в кино как гибель кинематографического искусства, как стремление кинематограф с его динамикой и кинематографичностью заменить литературщиной, иллюстративным переложением литературных произведений в кинематографе.

Годовая практика работы писателей в кино показала всю бессмысленность этих утверждений. Писатель, пришедший для работы в кино, продемонстрировал не только свой рост, но и свой талант освоения жизни, в том числе жизни, особенностей и специфики смежного с литературой искусства — искусства кино.

Накануне Всесоюзного съезда писателей советская кинематография имела два совещания, подводивших итоги совместной деятельности кинематографии и литературы.

Первым явилось всесоюзное совещание по тематическому планированию художественной продукции 1935 г., созванное Главным управлением кинофотопромышленности при СНК Союза (см. статью Вс. Попова, публикуемую в этом номере).

На этом совещании было установлено, что свыше 30 сценариев, находящихся в производстве, написаны лучшими советскими писателями и драматургами (Шухов, Пришвин, Погодин, Паустовский, Славин, Вишневский, Ильф и Петров и др.). Установлено, что свыше 40 писателей подготавливают свои сценарии к производству в 1935 г. (Афиногенов, Киршон, Кассиль, Чумандрин, Павленко, Олеша, А. Толстой, Никифоров, Малашкин, Герман и др.)

На состоявшемся в Москве 10—11 августа с. г. совещании драматургов кино тов. Юков К. Ю. (доклад опубликован в этом номере) отмечает элементы нового, принесенного писателем в кино. Если учесть все новое, что принес писатель в кино, то можно с уверенностью сказать, что социалистический реализм в кино нашел свое выражение именно в этих элементах нового.

Не случайно, что творческий подъем советского кино совпадает с активной работой писателя в кино. Приход писателя в кино поднял вопросы творчества на большую принципиальную идейную высоту. Важно отметить, что именно в кинематографе ряд драматургов получил разворот своих творческих сил. Киносценарии Погодина, Славина, Олеши явились значительными произведениями не только советского киноискусства, но и значительными произведениями советской литературы.

Очень характерной оказалась позиция формализма. Молчаливо встретив приход писателей в кино, именно в момент подъема советского кино, формализм начал выступать якобы с критикой «рутины» и «суррогата» кинематографа, по существу же формализм выступил против прогрессивных тенденций советского кино. О. Брик, выступивший на совещании драматургов кино, договорился до кризиса кино, пытаясь доказать, что наша критика, руководство советским кино не могут отличить суррогата, выдви-

гаемого в связи с кризисом, от настоящего искусства. Настоящим искусством, по мнению О. Брика, является так называемая документальная фильма. Этих людей ничему не научил опыт перестройки художественной литературы. Они попрежнему застыли на своих позициях — «фактографии» жизни. Эти люди, будучи творчески бессильны обобщить большие явления нашей жизни, попрежнему хватаются за «документ», за «фотофакт» действительности, возводя эти положения в единственно законное искусство сегодняшнего дня.

Всем этим враждебным тенденциям творческие кадры советского кино совместно с лучшими советскими писателями дают отпор.

Съезд советских писателей является той высшей трибуной, с которой советская литература расскажет о своих достижениях, о своих творческих устремлениях.

Вся советская общественность, работники всех областей искусства с напряженным вниманием будут следить за работой съезда, помня, что каждое слово, каждое решение съезда найдут свое отражение не только в литературном творчестве, но и в творчестве других видов искусства.

Решения съезда должны быть значительными для нас еще и потому, что они будут вытекать из учета всей реальной действительности, поступательных сил пролетарской революции, организуемых мудрым руководством партии и вождя мирового пролетариата — тов. Сталина.

Такие решения стимулируют творческие силы, поднимают творчество работников советского искусства на такую высоту, какая недостижима никакой литературе, никакому другому искусству мира.

Привет Всесоюзному съезду советских писателей!

Привет признанному вдохновителю и руководителю советского искусства — Алексею Максимовичу Горькому!

Текущие дела драматургии кино

Доклад на совещании кинодраматургов

К. ЮКОВ

Подъем советской кинематографии характеризуется не только тем, что основные производственные базы советской кинематографии — Московский и Ленинградский комбинаты — работают на полном ходу (находятся в производстве 30 фильм), но и художественным качеством фильм, какие мы имеем за последнее время.

Прошедшие в этом году фильмы «Гроза» и «Петербургская ночь», а также законченная недавно Мих. Роммом фильма «Пышка» — это не только экранизация литературных произведений, но это и большая творческая победа советского кинематографа. На материале классических литературных произведений наши советские кинорежиссеры как бы продемонстрировали свою идейную состоятельность и кинематографическую зрелость.

В борьбе за утверждение искусства часто бывает недостаточно разрабатывать тематику сегодняшнего дня с учетом специфики этого искусства. Для искусства, стремящегося демонстрировать свою силу, часто бывает очень важно взять традиционную, вековую тему, к трактовке которой привык зритель в театре, а читатель — в литературе.

Взять эту тему, показать с новой, неожиданной для зрителя и читателя стороны, показать так, как не в состоянии это сделать ни литература, ни театр,— это необходимо сделать советскому звуковому кино, завоевывающему ведущее место в среде искусств.

И вот в нашей борьбе за утверждение большого киноискусства «Гроза» Петрова, «Петербургская ночь» Рошаля и «Пышка» М. Ромма имеют именно этот демонстративный смысл и демонстративное значение.

Мы экранизировали до этого много произведений литературы и театра.

Однако всегда от такой экранизации оставалось впечатление внешнего убожества, идейной бедности.

Классические произведения театра и литературы до этого в кино мы только принижали.

Тремя постановками классических произведений этого года советское кино доказало, какой большой силой оно обладает. Мы показали, как лучшие классические произведения искусства советское кино может поднять, оригинально раскрыть и донести до широчайших масс, донести в таких масштабах, с таким охватом зрителей, каким не обладает ни один театр, а по своей наглядности и ни одна литература мира.

И это нужно признать как достижение советской кинематографии, которое высоко поднимает авторитет и популярность нашего искусства не только в среде наших зрителей, но и в среде художников тех смежных областей искусств, которые до этого только иронически подсмеивались над «киношкой». Это, товарищи, победа большого смысла, большого значения. Эту победу нужно использовать в закреплении позиций кинематографии как большого искусства, — вот почему такие фильмы, как «Гроза», «Петербургская ночь» и «Пышка» мы должны рассматривать как начало нового большого художественного роста советской кинематографии.

Наш рост характеризуется и тематикой, и жанрами, и глубиной трактовки образов в сценариях и фильмах, которые мы будем иметь на экране в ближайшее время.

После фильмы «Баба Алена», так тепло принятой нашей печатью и нашим зри-

телем, мы будем иметь целую серию советских кинокомедий. «Веселые ребята» реж. Александрова, «Большая любовь» реж. Симонова, «Наследный принц» реж. Иогансона, «Премия мира» реж. Иванова, «Флаг стадиона» реж. Козачкова — фильмы, законченные производством. Находятся в производстве «Частная жизнь» реж. Мачерета, «Даже не однофамилец» реж. Юрцева, «Стяжатели» реж. Медведкина, «Солнечная новелла» реж. Коломойцева, «Пепо» реж. Бек-Назарова — фильмы комического жанра, пытающиеся утверждать оптимизм, бодрость, пытающиеся развлечь нашего зрителя, заставить его смеяться.

Наряду с фильмами комедийного жанра мы уже имеем готовыми большие социальные драмы: «Мечтатели» — Марьяна, «Чудо» Петрова - Бытова, «Мито» Чиаурели, а также находятся в производстве: «Крестьяне» Эрмлера, «Юность Максима» — Козинцева и Трауберга, «Аэроград» — Довженко, «Три товарища»—Тимошенко, «Окрыленные люди»—Райзмана и др.

На основе имеющейся уже готовой продукции, сценариев, находящихся в производстве, а также на основе анализа сценариев, которые подготовляются к производству, можно заметить наличие трех основных творческих тенденций, которые себя уже выявили и которые будут усложняться, углубляться и диференцироваться в последующей творческой жизни советского кино.

Первая тенденция — стремление рассматривать кино только как развлечение, только как отдых. Эта линия не требует глубины в трактовке идей. Она требует от кинематографа веселого зрелища, смеха, она допускает не только слабость идейной нагрузки наших фильм, но порою готова, во имя смеха и бодрости, поскупиться идейностью. Эта линия очень живуча в широкой среде наших кинематографистов. Она была выражена в таких фильмах как «Жить» и «Марионетки». Она нашла свое частичное выражение в таких фильмах как «Алена», «Флаг стадиона», «Веселые ребята» и др.

Наряду с этой тенденцией мы имеем стремление дать фильмы большой идейной полноты, дать большие художественные полотна, раскрывающие нашу жизнь в образах, полных страстей, в образах, обобщающих нашу жизнь, борьбу, героику этой борьбы. Такими будут фильмы «Аэроград» — Довженко, «Крестьяне»—Эрмлера, «Юность Максима» — Козинцева и Трауберга.

Эту серьезную тенденцию развития советского кино нельзя понимать как единую творческую линию. У каждого художника имеются свои особенности. Однако разными творческими путями, разными средствами художественной выразительности художники этой линии развития советского кино идут к единой цели — утверждению высоко-идейного, высоко-художественного большого советского киноискусства.

Наконец имеется третья, пока промежуточная тенденция, которая стремится отойти от легкомысленной тематики, от легковесной трактовки образов, которая прилагает все силы к тому, чтобы вступить на линию развития большого высоко-идейного искусства.

Носители этой тенденции в известной своей части пытаются использовать опыт предыдущих своих работ. Они пытаются в легко доходчивой для зрителя форме — в жанре комедии — донести большие идеи нашего сегодня, показать новые стороны нашего быта, культуры («Большая любовь» Симонова, «Частная жизнь» Славина - Мачерет, очередная работа Александрова, Ильфа и Петрова «Цирк» и др.). Эта линия развития советского кино в ближайшем году будет преобладающей. Она, пожалуй, вытеснит первую тенденцию развлекательного кино.

Однако именно в этой линии таится множество вреднейших и опаснейших тенденций. По этой линии попытается пойти схематик, упрощенец, формалист. Под флагом идейной развлекательности нам попытаются подсовывать легкое и поверхностное философствование и дидактику. Именно туг, прикрываясь жанрами лирической комедии, нам попытаются дать суррогат комедии, от которой ни весело ни скучно.

Учитывая все эти тенденции, руководство советской кинематографии, делая упор на тематику сегодняшнего дня, ведет борьбу за полноценное искусство, за искусство больших образных обобщений, за искусство, утверждающее оптимизм, радостное и бодрое отношение к жизни.

Допуская первую тенденцию в развитии нашего молодого киноискусства, мы всячески стараемся перевести ее на путь

роста большого искусства кино, всячески борясь с фальшивым, искусственным, неправдивым показом как исторической, так и сегодняшней жизни.

Поэтому, когда Александров после «Веселых ребят» ставит «Цирк», мы считаем, что это есть вполне законченное логическое развитие, рост определенной творческой линии, выражаемой художником.

Когда же режиссер Иванов после «Премии мира» хочет ставить «Второй секретарь» Чумандрина, а режиссер Казачков — «Знатные люди» Левина или «Философский камень» Липатова, то мы вправе не только насторожиться, но и вмешаться в замыслы режиссера, а если нужно будет, то и направить режиссера к другим замыслам, выраженным в других сценариях.

Исходя из необходимости отстаивать это наше право, я и перейду к ряду актуальнейших вопросов нашей драматургии кино, состоянию ее кадров и некоторых путей, по которым она должна будет развиваться.

ХАРАКТЕРИСТИКА СОСТОЯНИЯ ДРАМАТУРГИИ КИНО

Вот тут собралось большое количество драматургов кино. А скажите, товарищи, есть ли у нас драматургия кино? Драматургия — как теория, драматургия — как наука, обобщившая основные законы творчества в кино? Такой драматургии у нас нет. У нас имеются драматурги. Но драматургии кино у нас еще нет. Каждый из драматургов трактует образ, разрешает в художественной форме идеи в силу своих сил и способностей. Одни это делают талантливо, и на таланте держатся, другие, помимо приложения своих талантов к области сценарно-творческой, пытаются разрабатывать и теорию драматургии кино. Не талантливых в кино сейчас нет — они отпали как усохшие плоды отпадают от здоровых деревьев.

Формалистская теория драматургии нанесла неизгладимый вред делу советского кино. Временному творческому сладу, какой мы имели за последние годы, мы обязаны формалистской теории драматургии. Формализм калечил молодые полные таланта и творческого энтузиазма силы. Тому факту, что из сценаристов, числящихся в старой киносекции Всероскомдрама, сейчас остались десятки,—мы обязаны формалистам. Не думайте, что это заслуга. Большевики, советская власть никогда не стремились сужать творческие корпорации художников. Советская власть в ходе борьбы всегда отсевала ей враждебных или бесталанных, неспособных ремесленников около искусства. Но советская власть стремилась поднять квалификацию талантливого художника, подтянуть к себе художника даже другого класса, поднять художника на более высокую ступень в развитии его творчества. Советская власть требовала от художника лишь правдивого отражения жизни. Формализму была чужда в своей основе такая постановка вопроса. Формализм тянул художника от жизни, от действительности—к формам, непохожим на жизнь. Формализм не переучивал наших сценаристов, а всей своей теорией отдалял сценариста от тех путей, по которым должна была пойти рано или поздно советская кинематография. Отсюда — отсутствие сегодня драматургии кино, отсюда такие большие потери сценарных кадров.

Драматургию кино должны создавать не одни только драматурги. Изучая творчество драматургов, обобщая их опыт, наши научные силы, теоретики кино, кинокритики камень за камнем должны укладывать стройное здание советской драматургии кино.

Эту простую истину приходится тут повторять потому, что существуют еще две вреднейшие неверные точки зрения на драматургию кино.

Первая точка зрения — пытается использовать отсутствие разработанной теории кино с тем, чтобы в своих деляческих интересах утверждать, что кино — не искусство, а если искусство, то какое-то низшее, задворки высших искусств — театра и литературы. (Вспомните рассуждения Мейерхольда о сценарии Олеши «Строгий юноша»).

Отсюда же идет ложное представление о кинематографе, как теоретически пустом месте, — отсюда тот менторский тон ряда людей, приходящих в кино от других видов искусств. (Вспомните выступление писателя Левмана на тематическом совещании в декабре 1933 года).

Вторая точка зрения — полного отрицания необходимости драматургии кино. «О какой драматургии вы говорите?—

твердят представители этой точки зрения. — Есть драматургия театра, есть теория литературы. Никакой драматургии кино нет и быть не может. Киносценарное творчество развивается на основе общих законов литературы и театра». Такая точка зрения имела место в некоторой части, к счастью незначительной части Оргкомитета Союза советских писателей. Думается, что только благодаря этой точке зрения мы имели те сомнения в Оргкомитете — принимать ли в Союз писателей такое дикое племя, как сценаристов.

Обе эти точки зрения вреднейшие, никак не способствующие росту советской драматургии кино, а тормозящие ее рост, затрудняющие борьбу с формалистской теорией кино.

Нужно по-настоящему привлечь к работе в кино теоретиков кино, литературы, театра. Критик и теоретик должны помочь формированию драматургии кино, формированию теории, без которой творчество есть слепое дело, пусть гениальное, пусть талантливое, но слепое. И то, что наш драматург кино талантлив, но теоретически беспомощен, говорит положение творческих дел наших сценаристов.

Сценарист в своей большей массе плетется в хвосте событий. В лучшем случае он талантливо пересказывает события, пережеванные газетой, публицистикой, художественной литературой.

За все время развития советской кинематографии имели ли мы со стороны сценаристов такие сценарии, которые бы утверждали новый жанр, которые бы выдвинули пусть спорные, но оригинальные, способные возбудить интерес к себе идеи?

Таких сценариев, написанных сценаристами, мы почти не имели. Такие сценарии до прошлого года в подавляющем большинстве были написаны режиссерами. Единственно талантливыми сценаристами, сумевшими дать живые, оригинальнейшие произведения, остаются Н. Зархи, давший оригинальную переработку романа А. М. Горького «Мать», и К. Виноградская, давшая «Обломок империи», а сейчас «Анку».

Энергия порою талантливейших людей — наших сценаристов — шла на поденную, ремесленническую работу доделок и иллюстраций, сухих тезисов наших тематических планов. К такой ремесленнической работе толкали кадры сценаристов наши формалисты и старое руководство Госкино, Совкино и частично Союзкино.

Оказалась беспомощной армия сценаристов и перед лицом больших творческих задач, выдвинутых решением ЦК от 23 апреля. Дух цеховщины, непонимание больших задач, ставших перед советским кино, толкнули группу сценаристов и режиссеров (поскольку они являлись сценаристами) против мероприятий партии и руководства советской кинематографии по привлечению советских писателей и драматургов в кино. Между тем сейчас уже ясна правильность мероприятий по привлечению писателей в кино.

Именно писатели, пришедшие в кино, помогли росту наших сценаристов. Сценаристы сейчас подтянулись до уровня значительных советских писателей и драматургов театра. Приход писателей в кино — закономерное явление.

Советский писатель, стремящийся использовать все средства своего творчества для идейного влияния на массы, рано или поздно должен был притти в кинематографию. Писатель, если он действительно передовой человек своего дела, не может обойти кино, особенно тогда, когда кино вооружилось звуком. Назовите мне писателя молодой буржуазии, который бы не использовал театр для борьбы за идеи своего класса своего времени. Так, может ли писатель, строющий социализм, обойти киноискусство миллионов. Чем скорее кино стало бы на большую идейную и художественную высоту, тем скорее пришел бы писатель в кино. Сейчас же мы имели обратный процесс. Сейчас писателя толкнули, заставили притти в кино с тем, чтобы помочь кино поднять свой идейный и художественный рост. Писатель, понявший — что такое киноискусство, никогда из кино не уйдет, какие бы варвары-руководители в нем не сидели. И это положение с писателем в кино мы сейчас наблюдаем.

Если в 1933 году писателей в кино можно было насчитать 10, то в 1934 году из 87 сценариев, утвержденных директивными инстанциями, 33 сценария были написаны писателями и драматургами театра, 27 сценариев было написано сценаристами, 17 сценариев для себя написали режиссеры.

При этом 80% этих режиссерских сценариев падает на Ленинград.

По предварительным наметкам к плану 1935 года поступательное движение писателей в кино продолжает расти. Так, из 76 заявок, утвержденных I УКФ на прошедшем июльском тематическом совещании, утверждено тем, предложенных писателями, 48 (из них 12 по уже написанным произведениям), 25 тем, предложенных сценаристами (из них 3 по произведениям писателей), 3 темы, предложенные режиссерами, но еще не утвержденные для самостоятельной разработки режиссером.

На вопросе о работе режиссера над сценарием приходится остановиться особо. Как видите, количество режиссеров, пишущих для себя сценарии, сводится руководством кинематографии к нулю. В ближайшее время будет решение правительства, запрещающее режиссерам писать для себя сценарии. Это решение обязывает творческую организацию драматургов кино мобилизоваться для более интенсивной работы. Однако эта работа должна пойти не только по линии умножения количества сценариев за счет качества работы. Физические силы наших сценаристов не позволят им это сделать. Требования кинопроизводства в десять раз больше того, что могут дать сценаристы. Однако организация сценаристов от пассивно-созерцательской позиции в вопросе о привлечении писателей в кино должна перейти к помощи нам в этой трудной и важной работе. О путях этой помощи я буду говорить ниже. Сейчас же давайте посмотрим, что дали писатели, пришедшие в кино, и стоит ли сценаристам содействовать этому приходу писателей в кино.

ЧТО ДАЛИ ПИСАТЕЛИ В КИНО

Около двух десятков сценариев писателей сейчас находятся в производстве. Это: «Ненависть» Шухова, «Заключенные» Погодина, «Частная жизнь» Славина, «Хуа-Лу» Пришвина, «Золотое озеро» Перегудова, «Мы из Кронштадта» Вишневского, «Кара-Бугаз» Паустовского, «Половодье» Богданова и др. Свыше двух десятков сценариев писателей сейчас разрабатываются и подготавливаются к запуску в производство. Это: «Второй секретарь» Чумандрина, «Семеро храбрых» Ю. Германа, «Строгий юноша» Олеши, «Партизане» Павленко, «Трона самураев» Рубинштейна, «Цирк» Ильфа и Петрова, «Чудесный сплав» Киршона, «Вратарь республики» Кассиля, «Морена» Черненко, «Солнечная сторона» Погодина, «Адам Мицкевич» Гартный, «Поединок» Шухова, «Однажды летом» Ильфа и Петрова и др.

Однако для нас важно не только количество сценариев, написанных писателями и поставленных в кино (хотя изучение движения сценария от стола писателя к экрану кинотеатра представляет большой методический и организационно-хозяйственный интерес). Но для нас сейчас важно учесть то новое, что принес с собой писатель в кино. А нового принес писатель в кино много.

Прежде всего, сам приход писателя в кино очень быстро и легко покончил с формалистской теорией в части отрицания сценария как произведения искусства. Именно с приходом писателя в кино в первую очередь художественная литература признала киносценарий как один из видов литературного творчества.

Сценарии начали опубликовываться в литературных журналах, сценарии читают не только режиссеры и руководство кинематографии, но и многомиллионный читатель.

В связи с этим поднялась культура в наших сценариях. Культура художественного слова растет не только в разговорном языке героев наших звуковых фильм, но и в изложении сценария. Культура слова, принесенная писателем в кино, подтянула и наши сценарные кадры.

Так, второй вариант сценария Каплера «Два товарища» отличается от первого варианта не только тем, что герои говорят более типизированным языком, но и сам сценарий стал законченным литературным произведением, пригодным для печати.

В части специфичности литературного изложения представляет большой интерес сценарий Виноградской «Анка». Сценарий «Анка» не только блестящий кинематографический сценарий, но и законченное высоко-художественное литературное произведение, доставляющее величайшее эстетическое удовольствие при его чтении.

Вторым новым фактором, привнесенным писателем, пришедшим в кино,

является большой идейный рост драматургии кино. Неверно представлять себе драматурга кино как человека, который не думает о больших идеях нашего политического сегодня. Неверно представлять себе тип сценариста как человека, который мыслит только замысловатыми раккурсами, монтажными фразами и неожиданными трюками. Мы помним рапповско-аррковские дискуссии, когда и сценарист и режиссер об идейно-политической стороне кинематографа думали больше, чем о форме выражения этих идей. И вот этот пресловутый сугубый идеологизм, который вбивали сценаристу в течение ряда лет, создал человека, который рационалистично подходил к вопросам идейности художественного произведения.

И формализм в кинематографии получил своеобразный оттенок, когда об идеологии и идее формалисты начали говорить как о материале, организуемом в киносценарии и кинофильме.

Писатели-драматурги, пришедшие в кино, очень смело, легко, я бы сказал, очень непосредственно — ввели нового героя — живого человека, с плотью и кровью, человека, который не выдуман, а похож на окружающих людей, человека не схему, не политический параграф, а человека с большими страстями, человека — носителя и выразителя больших идей нашего сегодня.

Именно такой живой, полный реалистической простоты и ясности человек свежо прозвучал и восхитил и кинематографистов и писателей в сценарии Славина «Частная жизнь Петра Виноградова», затем в сценарии Погодина «Заключенные», затем в сценарии «Мы из Кронштадта» Вишневского,— вещи, разные по жанру, но имеющие один общий для этих сценариев признак. П р и ш е л с в е ж и й, б о д р ы й, э м о ц и о н а л ь н ы й г е р о й с о в е т с к о г о к и н е м а т о г р а ф а.

Одновременно с «Петром Виноградовым» родилась «Анка» Виноградской. Но как идейно выросла, как хорошо оформилась и окрепла «Анка» от первого до второго варианта сценария именно под влиянием «Петра Виноградова» и др.

Наконец выросла самая идейность наших сценариев. Если в «Петре Виноградове», в «Заключенных» и частично в «Мы из Кронштадта» эта новая идейность прозвучала по внешней выразительности героев, в их поступках, то такие сценарии, как «Строгий юноша» Олеши, «Второй секретарь» Чумандрина, «Бабье лето» Либединского, в своих образах принесли в кино новые понятия большевистской этики, морали, новое представление об энтузиазме, классовой ненависти и большевистской непримиримости. При этом все эти идеи звучат не схематично, надуманно, без формул, а естественно, живо, реалистично, в больших образах. Идея, тенденциозность проступает так, как должна она проступать в настоящих полноценных произведениях искусства. И не случайно, что соавтором Чумандрина явился сценарист Каплер, что соавторами Ю. Либединского явились Бартеньев и Колотозов. Люди в творческом содружестве росли вместе со своими героями, со своими произведениями. Писатель пришедший в кино, сказал не только новое слово для кинематографа, но и новое слово для всего фронта советского искусства.

Вот на этой стороне вопроса я хочу остановиться особо.

Когда мы говорим о писателе, пришедшем в кино, то нельзя думать, что писатель принес в кино только то новое, что он уже имел в литературе. Нет. В том-то и особенность прихода писателя в кино, что новое у писателя получилось новым для него самого, новым для советской литературы. Наглядно-изобразительные возможности кинематографа неожиданно подняли талантливейших писателей и драматургов, пришедших в кино, на неожиданную для них высоту. Возможности кинематографа родили в писателе новые идеи, позволили писателю выразить те идеи, которыми писатель был занят годами до прихода в кино и которые он часто не мог высказать по технологическим условиям театра.

Всем ведь стало совершенно очевидно, что погодинские герои «Заключенных» явились новым словом в драматургии не только кино, но и театра.

Погодин в кинематографе вдруг развернулся с такой широтой, какая бы не уместилась ни на какой сцене никакого самого большого театра. Погодин творчески вырос в кинематографе сразу на несколько голов.

Возьмем последнее кинематографическое событие — сценарий Олеши «Строгий юноша».

Олеша сидел в театре, можно сказать— начинал там очень скучать, смотрел у нас

в ГУКФе кинсфильмы, в том числе и заграничные, а потом вдруг разразился таким произведением, которое по характеру своих идей, по форме выражения этих идей идет далеко за пределы литературы и театра.

Олеша пришел в кино и с трибуны кинематографа поставил волнующие проблемы, подлежащие обсуждению в порядке дискуссии. Но ведь это же достижение не только одного кинематографа. Тот факт, что Олеша именно в кинематографе вдруг вырос на несколько голов выше, — это же победа всего фронта советского искусства.

Таким образом мы видим, что с приходом писателя в кино растет не только кинематография, но и писатель, но и драматург, а вместе с ними и сценарист.

Ряд последних сценариев наших сценаристов говорит за то, что драматургия кино растет, подтягивается драматург кино, заслуженно становясь в один ряд с советским писателем.

Важно отметить формальный рост советского кино в связи с приходом писателя в кино.

Традиционный жанр советского кино— социальная эпопея — с приходом писателя в кино получает совершенно неожиданное реалистическое наполнение, при этом жанр — социальная эпопея — растет по двум направлениям: бессюжетному и сюжетному. Находит он свое выражение по линии бессюжетной в сценарии Вишневского «Мы из Кронштадта» и по линии сюжетной в сценарии «Партизаны» Павленко. Новый жанр бытовой социальной драмы, рисующей большевика с тем же новым реалистическим наполнением, мы имеем в сценарии «Второй секретарь» Чумандрина.

Новый жанр лирической комедии положений пытается утвердить Лев Славин сценарием «Частная жизнь Петра Виноградова».

Писатель, внося в кинематограф культуру литературы, внося свой взгляд на кинематограф, неизбежно привносит новые жанры, трансформирует старые кинематографические жанры, — в этом большое формальное значение писателя, пришедшего для работы в кино.

Однако наряду со всеми этими положительными фактами, связанными с приходом писателей в кино, нужно обратить внимание писателей на вопросы техники кино. Кинематография имеет большие возможности, но есть и границы этих возможностей. Мы часто встречаем фантазию писателя, не укладывающуюся даже в возможности кино. Наряду с этим кинематография имеет свою специфику.

Разговоры о том, что драматургия кино должна жить на основе общих законов драматургии театра и теории литературы, должны быть поняты как сказка ребенка, который не знает еще реальности жизни. Эти разговоры для нас, кинематографистов, пока смешны. Но от этих разговоров нам может быть еще очень кисло. Писатель должен поставить своей задачей понять специфику кинематографа, рассказать нам о том, как он ее понял, а мы наши взгляды на специфику кино также не должны прятать в карман, а должны высказываться, дискутировать. Такое специфическое явление как композиция кадра, монтаж — явления далеко не простые. От них нельзя отделаться репликой «формализм». Над этими явлениями нужно думать, формулировать к ним свое отношение, на проработке и обсуждении проблем драматургии кино нужно организовать контакт писателей и драматургов кино.

Советское кино имеет свои специфические законы, — это мы знаем и об этом должны помнить, особенно тогда, когда приходят к нам новые люди.

ЗА НОВАТОРСТВО В КИНО

Итак мы видим, как за последние два года мы неизмеримо выросли. Однако все это характеризует только начало роста советского кино. В кинематографе заложены еще неисчерпаемые источники творческих возможностей и творческих сил.

Неоднократно мы слышим заявления представителей мирового искусства о талантливости советских кинохудожников.

Однако путь к применению наших талантов — своеобразный путь. Наших художников тянут часто к рутине, к перепеву старых буржуазных мотивов. Это не значит, что мы не должны взять все лучшее, что только можно взять у класса уходящего. Однако перспективу роста мы видим в том новаторстве, каким занимались и занимаются передовые кадры советского кино. Однако нельзя представлять себе новатор-

ство в виде абстрактных и беспредметных поисков новых форм, беспредметного экспериментирования. Наше новаторство всегда стоит на реальной почве нашей действительности, исходит из реальных экономических и политических потребностей.

Нанося удар по рутине, пусть даже рутине смежных искусств, мы не должны забывать, что на советском кинематографе лежит обязанность сказать новое слово по ряду тем и тематических разделов нашего искусства. Пересмотреть наследство прошлого с точки зрения сегодняшних позиций — это бесспорно ощутительное новаторство. Но нужно помнить, что новые формы рождаются не только в таком пересмотре культурного наследства прошлого. Нужно помнить, что правильно понятое, глубоко прочувствованное, горячее, искренне любимое сегодня рождает новые новаторские художественные формы.

Между тем актуальнейшие темы сегодняшнего дня еще не нашли своего выражения в больших новаторских произведениях киноискусства.

Неоднократные указания Л. М. Кагановича — показать в кино строющуюся Москву, героику этого строительства — еще никак не выполнены. То, что у нас есть — это мелочь, повторение старых задов искусства на новом материале.

Наконец самый подход к исторической тематике должен быть новаторским. Нужно самый круг исторических тем брать так, чтобы они своей проблематикой звучали сегодня. Нам неоднократно указывал А. М. Горький на необходимость показа быта, культуры национальных республик Советского союза. Показать быт, культуру Грузии, Армении в остро сюжетной, волнующей и занимательной фильме. Почему наши драматурги думают, что это — дело только драматургов национальных республик. Неверно. Именно тут старое русское искусство накрутило такого, что еще никак не реабилитировано в глазах советского зрителя.

Кавказская экзотика — ведь это позорнейшее пятно старого русского искусства. Разве не новаторская задача советского драматурга смыть это позорное пятно, по-новому показать быт, культуру, человека наших братских национальных республик.

Мы сейчас строим завсды, строим железные дороги, строим города. А. М. Горький недавно поставил перед нами справедливый вопрос — почему мы в исторических постановках не покажем как рождался русский рабочий класс, как строились русские железные дороги, жизнь и быт волжского рабочего, почему не показан рост русского промышленного капитализма — это своеобразнейшее явление мировой истории.

В этой тематике заложены величайшие возможности новаторства. Новаторства, которое по своему значению выходит за пределы частной жизни кинематографического искусства. Новаторства, которое движет идейный рост всего фронта советского искусства.

НЕКОТОРЫЕ ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ВЫВОДЫ

Заканчивая свое выступление, я прошу товарищей простить меня за некоторый кинопатриотизм, который прозвучал здесь в моем докладе.

Но товарищи, надеюсь, поймут, что гордость за наше дело есть естественное явление в нашем социалистическом отечестве. Знамя же советского кино мы вправе с гордостью нести потому, что оно сегодня украшено рядом больших достижений, достижений, которые на сегодня идут в плане драматургии, в плане искусства, а не в плане техники, как это было до сих пор. Над техникой нам придется еще много поработать.

Какие же конкретные организационные мероприятия я предлагаю в результате своего доклада?

Первое — констатировать большой идейный рост кинематографа в связи с приходом в кино писателей и драматургов.

Второе — обратить внимание писателей на то, что дело советской кинематографии — большое дело, требующее серьезной творческой работы, — что это — дело большого общественного, политического и культурного масштаба и мирового резонанса. Что пройти мимо этого дела писатель, драматург, литература не могут. Это — принципиальная постановка вопроса, а конкретно-деловая — выделить людей, которым поручить систематическое изучение опыта работы писателей в кино, помочь писателям, приходящим для работы в

кино, помочь руководству кино в вербовке писателей для работы в кино.

Третье — считать недопустимым работу драматурга кино в отрыве от производства, вне связи с конкретными режиссерскими группами. Проверить наличие связи сценариста с режиссерскими группами и режиссерских групп со сценаристами с тем, чтобы к ноябрьскому совещанию по тематическому плану не было бы ни одного драматурга кино вне делового сотрудничества с режиссерской группой.

Бюро секции драматургов кино совместно с ГУКФом выработать конкретные мероприятия, обеспечивающие эту связь сценаристов с производством.

Добиться, чтобы писатель и драматург включились бы в жизнь и работу фабрики, чтобы писатель и драматург знали бы фабрику, чтобы фабрика, в которой они работают, была бы их фабрика точно так же, как фабрика должна считать таких писателей и драматургов своими авторами.

Необходима организация совещаний писателей и драматургов на фабрике, регулярная информация писателей и драматургов о достижениях фабрик и всей советской мировой кинематографии. Нужна постоянная работа кинопроизводства с писателями и драматургами.

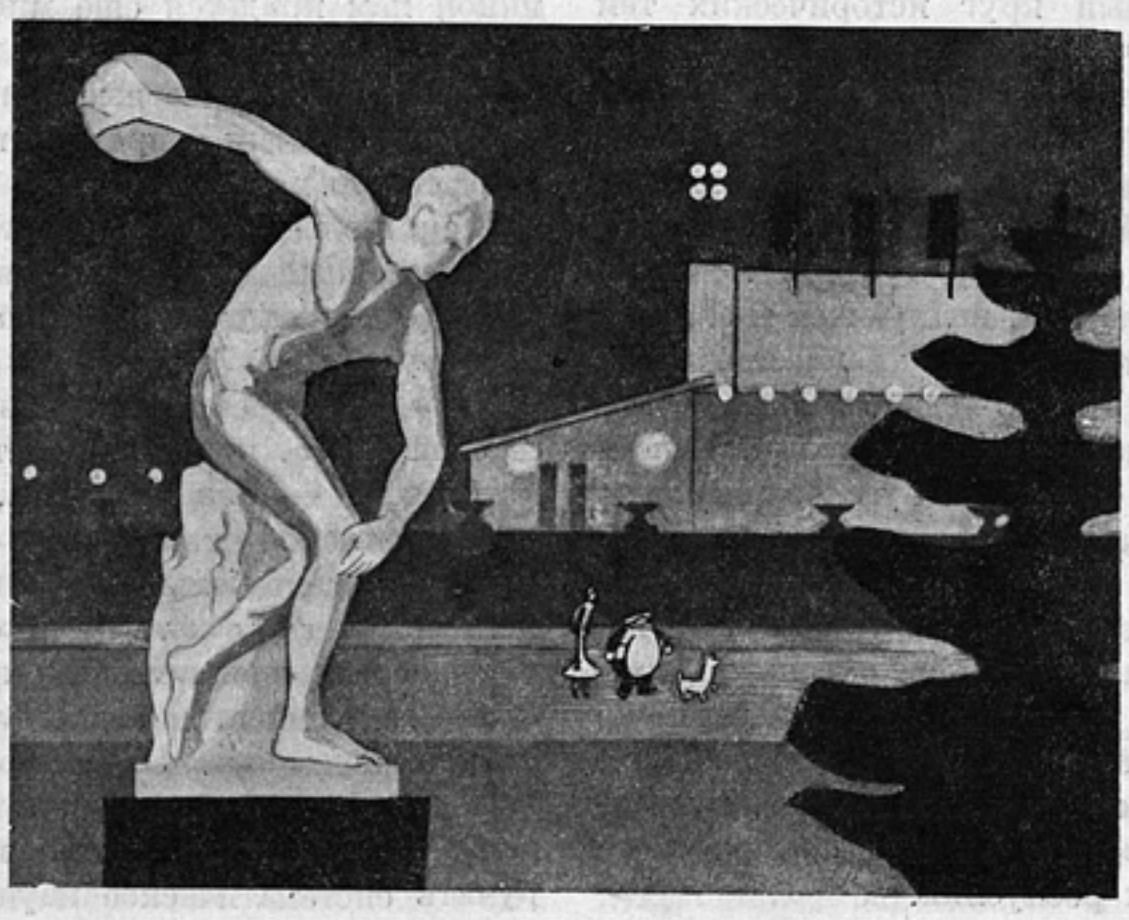
Четвертое — начать систематическую работу по учету опыта драматургов кино с тем, чтобы начать систематическую разработку проблем драматургии кино.

Бюро секции совместно с НИС ГИКа разработать конкретные мероприятия научной работы в области драматургии кино. Привлечь к этой работе научные и критические силы смежных искусств (литературы и театра).

Пятое — принять активное участие в тематическом планировании киноорганизаций через развернутую подготовку к тематическому совещанию, созываемому в ноябре месяце.

Шестое — взять конкретное обязательство — коллективно разработать к 15-летию советского кино сценарий о социалистической Москве.

Сплотив советских драматургов кино вокруг конкретных творческих дел, советская драматургия кино под руководством партии Ленина—Сталина выйдет в первый ряд большого советского искусства.



Эскиз из фильмы «Веселая Москва» режиссера-художника О. П. Ходатаевой, по сценарию А. Филимонова

Драматургия звука

Бела БАЛАШ

ЗНАЧЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФИИ ДЛЯ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

Для теории искусства кинематография дала удивительную всемирно-историческую беспримерную возможность наблюдать вблизи законы развития искусства с самого его зарождения.

Значение и функцию метода образной передачи мы можем объяснить лучше всего тогда, когда мы сами видим — как и благодаря чему они возникли. Если нам незнакомы конкретные экономич ские и социальные условия и идеологические источники их происхождения, наша теория искусства может быть только идеалистической спекуляцией или «марксистской фантазией» (то есть марксистский метод, примененный на недостаточном и непроверенном фактами материале). В таком положении мы находимся по отношению ко всем другим видам искусств, когда мы ставим своей задачей изучить основные принципы их специфической формы, их особые методы образной передачи. Правда, дальнейшие изменения этих форм мы можем вывести из более поздних изменений содержания, найти им объяснение в социальных условиях уже знакомых эпох; но условия, благодаря которым возникли основные принципы особого метода образной передачи, возникли сами искусства, исторически лежат чересчур далеко, во времена так мало исследованных научно, что не могут дать достаточно конкретного материала для нашей теории.

Киноискусство — единственное искусство, возникшее и развивавшее свои первоначальные формы на наших глазах. Впервые мы в состоянии наблюдать генезис форм, контролируя в точности все обстоятельства. Это как бы необычайный научный эксперимент, на который нам указала сама действительность. И это особенно интересно и поучительно для нас потому, что рождение это мы пережили как бы два раза, в двух вариантах: при возникновении немой фильмы и при возникновении фильмы звуковой. Поэтому серьезная теория киноискусства должна иметь большое значение и для теории искусства вообще.

Особенно интересен и также всемирно историчен, неповторим и беспримерен процесс, имевший место при внезапном вторжении звука в фильму. В уже развитое искусство с чеканным стилем проник новый, «совершенно чуждый» формальный элемент с различными по существу принципами образной передачи. Мы могли наблюдать, как, подобно химическому процессу, совершающемуся при соединении различных элементов, возникла новая, третья субстанция, как возникли новые методы образной передачи с новыми законами: опять-новое искусство. И мы опять пережили то, что наблюдается также редко, как и возникновение нового искусства, — умирание искусства, конец немого кино.

СЛОЖНАЯ ФОРМА ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМЫ

Мы имели возможность наблюдать, как звук постепенно проникал в драматическую конструкцию фильмы. При этом постепенном проникновении можно было великолепно наблюдать сложные наслоения различных драматургических форм, из которых состоит общая драматургическая форма фильмы. Биологи вводят обычно в организм красящие вещества, окрашивающие отдельные клетки, благодаря чему они становятся хорошо видимыми и обнаруживают свою функцию. Когда немое кино лишь на-

чинало развиваться, звук был только технически-механическим добавлением. Можно было бы просто пропустить звук и заменить диалог соответствующими надписями; и это не внесло бы никаких изменений в драматургическую конструкцию фильмы. Органическим элементом фильмы звук стал лишь тогда, когда он получил драматургическую функцию. А произошло это, как я уже говорил, постепенно, по этапам. Сначала драматургическую функцию звук получил как материал фильмы вообще. Затем он получил драматургическую функцию в сюжете, в фабуле фильмы. Спустя некоторое время поняли и стали применять драматургическую функцию звука в отдельной сцене. И наконец, значение чего еще недостаточно оценили, — в отдельном кадре.

Правда, эти четыре формы сливаются в монтаже в одно органическое целое формы, но все же они являются различными формами с различными законами конструкции, с совершенно различными принципами композиции. И как раз благодаря появлению нового элемента — звука — особенный характер каждой формы стал совершенно ясным.

ОТКРЫТИЕ ШУМА

До сих пор житейские звуки были для нас лишь бессвязными шорохами, хаотическим шумом. Так немузыкальный человек воспринимает оркестр. В лучшем случае он отличает ведущую мелодию, все остальное теряется для него в безобразном гуле. Звуковое кино научит нас вслушиваться. Оно научит нас читать партитуру многоголосого оркестра жизни. Мы воспримем особенный вокальный характер отдельных вещей, как проявление особенной жизни. Звуковое кино может и должно охватить жизненный хаос и придать ему выражение, значение и смысл.

Здесь дело идет не о распознавании акустической среды, что могла дать и звуковая культурфильма. Окружающая среда является в фильме активным действующим лицом, играющим роль в действии, то есть она имеет драматургическую функцию. Этим как раз и отличается условная закулисная окружающая среда театра от реальной и живой среды кино.

Разыгрывается ли действие на фабрике или в рудниках, в горах или у моря, то в хорошей пьесе это будет конечно отражаться на судьбе героя, будет иметь на нее влияние. Но об этом влиянии мы будем только з н а т ь, то есть мы увидим р е з у л ь т а т его на человеке. Но ч т о конкретно производит это влияние, ч е м оно воздействует, этого театр нам показать не может, потому что он не в силах изобразить живое воздействие окружающей среды. Для того, чтобы это воздействие понять, мы должны сами почувствовать силу воздействия этой окружающей среды. А мы ее можем почувствовать лишь тогда, когда она драматично изображена со всеми ее живыми силами. Итак, окружающая среда получает благодаря изображению драматургическую функцию.

Немое кино могло изображать влияние окружающей среды своими оптическими воздействиями. Звуковое кино показывает это влияние изображением своих акустических воздействий. Когда хорошие режиссеры в немой фильме в большей части монтажа заставляли играть ландшафт или показывали «мертвые» предметы, доказывая, что они вовсе не мертвы, то это они делали не из формальных причин, не из-за того, что эти кадры красивы, а из-за того, что эти предметы имели важную драматургическую функцию. Так и в развитой звуковой фильме «исключительно звуковые кадры» — простые вещественные изобретения акустической среды — получат важную драматургическую функцию.

РЕЖИССЕР ДОЛЖЕН ВЕСТИ НАШЕ УХО

Для того, чтобы иметь возможность изображать акустическую среду одним из главных действующих лиц, режиссер должен также уметь передать образно звуковой материал природы, как в немой фильме он научился образно передавать видимый материал окружающей среды. Это он делает детальными кадрами и крупными планами и сознательным монтажем таких кадров. Он разлагает оптическую общую картину на элементы и по своей сознательной воле так их слагает, что зрителю становятся ясны значение и воздействие, то есть драматургическая роль оптической окружающей среды. Кинорежиссер, показывая нам сцену, картину, ведет этим

наш глаз и заставляет нас смотреть на картину так, как он этого хочет; он одновременно интерпретирует свою картину. Благодаря этому оптическое впечатление становится элементом драматического действия.

Современный кинорежиссер должен научиться этим же способом вести наше ухо. Он должен уметь всю массу звуков окружающей среды разложить звуковыми детальными кадрами и звуковыми крупными планами на элементы и так соединить их в монтаже, чтобы значение и драматургическая роль их стали ясны.

Это конечно вопрос не только теоретический, но и вопрос технических возможностей. Но техника искусства имеет диалектическое развитие. Правда, мы не всегда делаем то, что хотим, а то, что нам позволяет данная техника. А техника развивается в связи с задачами, которые мы ей ставим, в связи с требованиями наших художественных целей. Поэтому теоретически эти цели должны быть ясны.

Принципиальные возможности для нашей звуковой техники существуют и для крупных планов и для монтажа. Но это зависит не только от развития техники, но и от нашей способности восприятия. Способность диференцировать звуки, узнавать их значение и соотношения — вопрос культурного развития.

Развитие искусства и развитие способности восприятия его имеют взаимное влияние. Маркс пишет:

> «...Предмет искусства, так же как и всякий другой предмет, создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъекта для предмета».[1]

Эта сторона развития — «производство субъекта», то есть развитие человека благодаря его социальной среде, — и есть, собственно, история человеческой культуры. Мы были очевидцами, как благодаря немому кино развивалась наша способность видеть, как утончалось наше понимание значений оптических явлений, как распространялась новая зрительная культура. Так, благодаря звуковому кино, мы научимся слышать. Так разовьется новая акустическая культура. От степени этой культуры зависит частично и драматическая роль, которую может играть звук. Ведь культура как раз состоит в том, чтобы узнавать воздействия, значения, соотношения — и чтобы, со стороны художника, представить их образно.

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЗВУКА В СЮЖЕТЕ

Драматургическая функция звука должна состоять конечно не в том, чтобы изображать влияние акустической среды на действие, на судьбы, на характер только в общем, как голый факт. Звук в фильме может стать решающим драматическим мотивом действия. Определенный звук, определенная мелодия, определенное акустическое явление могут стать непосредственной причиной событий.

Драматургическая функция звука в сюжете, в фабуле совершенно иная, чем тогда, когда она служит материалом вообще.

Возьмем одну из первых немецких звуковых кинокартин, герой которой — композитор. Незнакомая женщина пришла к нему, импровизирует у рояля вальс. Когда, позднее, после ухода незнакомки, он хотел записать вальс, то забыл его мелодию.

Успех его первой оперы зависел от этого. Он искал мелодию, ища незнакомку. Благодаря мелодии он напал на след незнакомки, которую он любил и в happy end нашел обеих. В этой киноопереттe потерянная и вновь найденная мелодия играла центральную драматургическую роль. Но в этом случае мелодия сыграла только такую роль, какую мог сыграть для завязки интриги действия любой предмет, например потерянное кольцо, портрет, документ или что-нибудь подобное. Особенный акустический характер этой мелодии здесь не имеет драматургической функции. В приключениях героя речь идет только о факте этой мелодии, а не о ее особенном акустическом характере и не о ее воздействии. Это — тип драматургиче-

[1] «Введение к критике политической экономии», перевод Румянцева, стр. 24. Москва, Госиздат, 1929 год

ской функции звука в сюжете. Это — самый внешний, самый поверхностный тип.

Другую роль получает звук в построении сюжета, когда его особое воздействие на слушателей имеет решающее значение на ход действия. Мне хотелось бы взять для этого пример из одной немой фильмы, пример сконструированный, что позволит затронуть другую проблему драматургической функции звука. (И здесь звук — звуки музыки, что не обязательно). Была такая романтическая немецкая фильма «Паганини», где «демонического скрипача» арестовывают и где он освобождает себя из тюрьмы своей игрой. Его игра имеет такое воздействие на жандармов, что никто из них не смеет его задержать, когда, играя на скрипке, он проходит через кордон вооруженных.

Здесь игра на скрипке, благодаря своему воздействию, имеет решающую драматургическую функцию. (Не только в этой сцене). Но только в немой картине было возможно изобразить это воздействие на самом деле убедительным. Потому что мы только видим, как играет великий скрипач, мы только видим игру большого и внешне интересного актера (Конрад Вейд). Музыку, звук мы представляем себе только в фантазии, и поэтому мы можем представить себе и такое фантастическое воздействие. Возникает вопрос: явилась бы эта сцена убедительной в звуковой фильме, где игра эта должна была бы прозвучать. Музыка должна была бы иметь таксе же чарующее, таксе же волшебное воздействие на публику, иначе она не могла бы поверить тому, что жандармы опускают оружие перед художником-скрипачом. Итак, игра должна была бы быть такой замечательной, как только игра самого Паганини. Кроме того, чтобы суметь пережить такое музыкальное воздействие, публика должна была бы обладать достаточно высоким пониманием музыки.

ДРАМАТУРГИЯ ЗВУКА В СЦЕНЕ

Игра Паганини на скрипке в этой фильме является движущим мотивом всего действия сюжета. В одной русской звуковой фильме мы имеем интересный и удачный пример драматургической роли игры на скрипке в одной сцене. В «Петербургской ночи» режиссер Рошаль заставляет своего героя Ефимова выступить неожиданно перед полным концертным залом, где игра его приводит публику в большое волнение. Некоторые музыкой очарованы, другие возмущены ею. Но это различное воздействие вытекает не из свойств его игры. Иначе возникла бы проблема, о которой мы говорили, упоминая фильму «Паганини». Игра должна была бы воздействовать на публику зрительного зала так же сильно, как и на публику, изображенную на экране, иначе она бы не поверила такому воздействию. Но двоякое действие производит не виртуозность игры, а ее содержание. Ефимов играет народные песни, и этим восхищены бедняки с галерки, а в первых рядах господа протестуют. И то и другое происходит из идеологических причин. Эта сцена была бы невозможной в немой фильме: ведь нужно слышать песни, чтобы понять, почему одни за них, а другие против. Это хороший пример тому, как драматургическая функция звука в сцене может иметь глубокое идеологическое значение.

Не только музыка может иметь прямое драматургическое значение. В одной американской звуковой фильме моряк расстается со своей возлюбленной, которая удерживает его. Она хочет, чтобы он женился на ней и чтобы они жили вместе тихо и спокойно на суше. Но его манит свободная, полная приключений морская жизнь. Он женщину любит. Но море — опасная соперница. В сцене диалога прощания раздается голос этой соперницы — голос моря вмешивается в этот диалог.

Слышно, как в открытое окно врывается шум моря. И в то время когда моряк говорит с женщиной, он слышит этот заманчивый голос. В тишине каждой паузы он раздается громко. Моряк колеблется в своем решении. Когда он все же уходит, мы понимаем, что голос моря, его другой возлюбленной, позвал его, хотя об этом он не сказал ни слова.

Звук может и косвенным путем приобрести драматургическую функцию в сцене. В одной фильме из эпохи войны разыгрывается любовная сцена под грохот канонады, доносящейся с поля сра-

жения. Сцена не изменилась бы и без этого звукового сопровождения, но она приобрела бы другое значение. Каждое слово этого любовного диалога имело бы другой смысл, другую ценность, если бы оно говорилось в тихой идиллической беседке сада. Это тоже является драматургической функцией кино.

Если в какой-нибудь сцене звуковой фильмы совсем не слышно звуков, то и тишина может иметь большую драматургическую функцию. Образно передать тишину — это особая задача звуковой фильмы.

Никакое другое искусство не может этого сделать — ни живопись, ни скульптура, ни немое кино. Разве только театр, и то в очень редких случаях. Ни одно зрительное искусство не может передать тишину, так как она может передаваться лишь как антитеза звука. Тишина только там имеет значение, где что-то можно было слышать. Драматургическую функцию тишина может иметь только там, где она является не обычным состоянием, а временным явлением, где она обозначает не покой, а напротив — крайнее напряжение.

Радио тоже не может передать тишины. Но когда по радио звуки замолкают, то игра прекращается вообще, потому что мы ведь ничего не видим. Это уже не тишина, а просто нет ничего.

И на сцене нельзя изобразить тишину во стольких вариантах, с такой драматургической интенсивностью.

Это различие может нам указать на специфические драматургические методы воздействия звуковой фильмы.

И на сцене это будет иметь драматургическую функцию, там, где например шумная компания внезапно замолкает, потому что кто-то входит в комнату. И там такое молчание можно удлинить и усилить этим его драматическое воздействие. Но такое спокойствие и неподвижность на сцене действуют лишь как голый факт. Спокойствие не может быть диференцировано и образно передано различными способами. Когда на сцене действие останавливается, то вообще уже не наблюдается никакого движения. Когда же в кино в сцене царит неподвижная тишина, то к а р т и н ы могут быть смонтированы в диком темпе. Объективная сцена неподвижна. Но камера движется и прыгает с одного неподвижного предмета на другой и благодаря быстрой перемене монтажа может выразить внутреннее волнение этого неподвижного молчания. Благодаря крупному плану приближаются различные физиономии молчащих, по ним становится понятным немое действие, продолжающееся и в т и ш и н е. Можно показать различнсе значение молчания для различных действующих лиц. В этой тишине этой тишиной можно образно передать решающие драматургические мотивы.

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЗВУКА В КАДР Е

Имеет ли отдельный кадр сам по себе драматургическую функцию? Могут ли вообще в течение о д н о г о кадра произойти решающие изменения в действии?

Специфические для кино методы образной передачи должны как раз суметь локализировать такие решающие драматургические моменты на одном пункте, на том, где находится корень действия, на том, который имеет действительно решающее значение. Этот один человек, от которого это зависит в данный момент, этот один взгляд колебания, этот один жест решимости может быть изолирован от общей сцены в одном или нескольких крупных планах.

Это можно анализировать и рассмотреть вблизи. Это может захватить и другую перспективу времени и разыгрываться дальше, чем это позволяла бы общая сцена. В этом лежит та возможность специфической киноглубины, которой не имеет театр. В таких кадрах с драматургически решающей функцией и звук может иметь решающую специфическую роль.

Мы можем наблюдать это в крупном плане, где прислушивающийся реагирует на какой-нибудь звук, источника которого мы не видим. Мы видим вблизи воздействие звука, может быть человеческого голоса, на лице прислушивающегося мы видим выражение всех психологических стадий. Мы видим, как поколебалось решение, как в немой игре созревает другое решение, и одновременно слышим причину, объясняющую нам все нюансы этой мимической игры. Но часто синхронной съемкой зв источника может быть подчеркнута драматургическая функция звука. Если

перед забастовкой ревут фабричные гудки и в крупном плане монтажа часто повторяется звук ревущего гудка, то этим самым усиливается роль этого звука, его значение.

В драматургической функции звука в одном кадре играет особенную роль то, что звук в своем тембре имеет пространственный характер. Когда в крупном плане я вижу голову, то я не могу определить — находится ли человек в большом или маленьком помещении, на улице или на лугу, на пароходе или на горе, до тех пор, пока я не увижу целого. Но один и тот же звук, один и тот же голос будет звучать по-иному и в комнате, и в погребе, и на улице, и на воде. Нельзя абстрагировать звука от помещения. Так оптический крупный план возможно локализировать одновременным звуком, то есть услышать помещение, которого мы не видим. Этим можно достигнуть очень сильного драматургического воздействия. В одной фильме Фрица Ланга эпизод начинается с крупного плана человека. Мы долго не можем понять — где он находится. Но мы слышим голоса, из которых заключаем, что он — в большом необыкновенном помещении, где много народа. Наконец режиссер показывает нам подземный бетонированный свод, в котором и разыгрывается эта сцена.

При таком применении звука нужно однако обращать внимание на то, что звук в кадре нельзя локализировать только при помощи слуха. Звук не имеет направления, чем он отличается от света. Если в кадре я не вижу или не узнаю источника звука, то я не могу слышать — доносится ли он справа или слева, сверху или снизу. Я могу лишь определить расстояние. И при этом бывает иногда трудно установить — громкий ли это звук, доносящийся издали, или слабый близкий звук. Конечно такая нелокализированность звука может привести к недоразумениям и как раз такие недоразумения могут быть драматургически использованы. Нужно обратить внимание на то, что в действительности мы ясно слышим — доносится ли звук справа или слева.

Мы можем следовать звуку в темноте. Только в репродукции звук не имеет еще свойств направления. В целом, следовательно, там, где мы видим все помещение, нельзя применять это несовершенство звуковой фильмы как объективный фактор.

Но в крупном плане, где мы не видим окружающего, звук, вторгающийся в кадр, может иметь что-то «таинственное», что не означает впрочем ничего мистического.

Это означает просто эффект напряжения, тогда как публика еще не знает — откуда доносится звук.

Эта напряженность остается у публики и тогда, когда действующее лицо кадра знает, откуда доносится звук, и смотрит в сторону. Ведь публика еще не знает окружающего и не знает, что видит человек за пределами кадра. Драматургически это могут быть благодарные мотивы неожиданностей.

Асинхронно примененный в крупном плане звук может получить еще и другую драматургическую функцию. Виден совсем близко человек и слышен голос, который, отделенный от незримого источника или от незримого человека, доносится как бы из воздуха. Благодаря этому звук приобретает что-то безличное, что может использовать режиссер, придавая звуку или слову особое значение, скажем, патетическое или символическое. Говорит уже не какое-нибудь видимое частное лицо. Это раздается всеобщий смысл.

Синхронный крупный план является не только крупным планом оптического мотива, но и акустического. Как оптический крупный план является спецификой кино, новой формой, новым методом образной передачи, невозможной ни в каком другом драматическом искусстве, так и звуковой крупный план является новой спецификой звукового киноискусства. Если оптические крупные планы внесли не только новые формы искусства, но и указали на новую еще не открытую сторону действительности, так и звуковые крупные планы указывают на еще не открытую в искусстве действительность. Крупные планы, и оптические и акустические, дают при этом не только механическую репродукцию этой заново открытой действительности. Ведь в действительности мы никогда не получаем изолированного впечатления, как от выделенной части картины, от звукового кадра, и никогда в такой микроскопической близи.

Звуковой крупный план может нам создавать впечатления, которые только

в редких случаях мы о т л и ч а е м ухом, несмотря на то. что мы их постоянно в о с п р и н и м а е м. Мы слышим эти слабые интимные звуки, но они так заглушены повседневным шумом, что мы редко осознаем их. Но эти «маленькие ссбытия» воздействуют на нас и бессознательно и могут решающим образом влиять на нашу способность принимать решения. Поэтому они и в фильме могут играть решающую драматургическую роль, если крупными планами мы поможем публике осознать причины такого воздействия.

На сцене этого сделать нельзя. Ведь если в театре я хочу сбратить внимание зрителя на тихий мимолетный вздох, я, как режиссер, должен заставить молчать всех остальных на сцене или поставить говорящего впереди. Но из-за этого голос или, скажем, слабый вздох потеряют свой сокровенный небросающийся в глаза характер. Но фильма имеет возможность небросающееся в глаза, незаметнсе, сокровенное показать именно в своей сокровенности. Ведь все остается на месте. Все остается в тех же отношениях к предметам и явлениям, как и было. Но камера приближается. Наш глаз или наше ухо следуют за этим небольшим сообытием. Можно изобразить тончайшие отношения, в которых такой маленький мотив может сыграть большую драматическую роль. Это может быть тиканьем часов в тихой комнате, монстонным капаньем воды из-под крана, тихим плачем ребенка: звуки, почти исчезающие среди общего воздействия действительности, но приобретающие большое значение для определенного действия благодаря звуковому крупному плану.

В крупных планах звуковой фильмы надо обращать внимание на то, что они, несмотря на выделенную часть кадра, никогда не могут быть изолированы от акустической окружающей среды, как оптический кадр может быть выделен из общей картины. Чего нет в кадре, того мы восбще не видим. В кадр извне могут попасть разве только тень или свет... Но в изолированный крупный план звуковой фильмы вклиниваются и звуки невидимой окружающей среды. Если в ресторане два человека говорят между собой шопотом, то я могу это ясно понять и без того, чтсбы шум псмещения был заглушен. Это так, как если бы мы сами сидели совсем близко, у того же столика. Мы слышим не только звук крупного плана, но одновременно и его отношение к другим звукам, его позицию в акустическсм пространстве. Это воздействие может получить в фильме тоже особенную драмэтургическую функцию. Драматургическими мотивами являются не только те, которые имеют решающее значение для интриги действия. Все, что входит как элемент в конструкцию фильмы, является драматургическим элементом. И каждая звуковая фильма, которая работает специфическими методами сбразной передачи, будет применять такие специфические звуковые эффекты, как существенные элементы всей конструкции.

Крупные звуковые планы могут заполнять целый эпизод и в это время действие может и не развертываться дальше. Часто в фильме нам дается целый ряд пейзажей, следующих один за другим для того, чтобы передать настроение местности. Часто мы видим длинный монтаж зданий, чтобы понять характер того или иного города. Часто показываются один за другим «мертвые» предметы комнаты, чтобы передать атмосферу квартиры.

Монтаж таких немых образов является драматургической проблемой, потому что режиссер хочет достичь совершенно определенного воздействия. Картины такого монтажа скомпонированы в одно целое и приобретают благодаря этому ссобые функции.

Таким способом могут быть смонтированы в крупных планах звуки и шумы, и тогда они ссздадут определенную акустическую атмосферу, переданную образно сознательно, то есть звуковую живопись. В «Путевке в жизнь» Экка есть такая звуковая живопись. Это звуки прсбуждающегося утром леса. Но там звуки переданы в общем, они еще не проанализированы крупными планами и не смонтированы режиссером с определенным драматургическим намерением. Но если в всенной фильме свист пули, хрипение умирающего, еле слышное постукивание клюва канарейки, клетка которой висит в окопе, грохот пушек, стук аппарата Морзе, трещание аэропланов, тихое пение отдельных солдат и т. п. монтируется в одно целое, то возникает звуковая симфония, звуковые кадры которой имеют не только абстрактно-музыкальную, но и драматургическую функцию. В такую шумовую сим-

фонию, образно переданную, можно внести и ироническое значение. В одной немецкой картине мы имеем звуковую живопись кухни, составленную исключительно из коротких крупных планов: пилят дрова — скрипит пила, колют дрова — стучит топор, разжигают плиту — трещит огонь, толкут сахар, взбивают сливки, булькает кипяток. Исключительно крупные звуковые планы. Монтаж: «кухня». Затем эти звуковые образы повторяются в ритмических периодах. Благодаря этому возникает чисто формальная музыкальная образная передача, которая не имеет уже ничего общего с драматургией.

ДИАЛОГ

Является ли в звуковой фильме драматургическая роль диалога иной, чем на сцене? Основная разница в том, что и звуковая фильма в первую очередь является оптическим произведением искусства и что в ней мы видим картины, видим кадры. И звук, слово — элемент картины, который должен быть в нее включен так, как линия, свет или тень.

Режиссер, который сознательно хочет достигнуть кадром определенного воздействия в настроении и стиле, заставит говорить среди пустынного ландшафта с другой интонацией, чем в баре и в общей сцене, где видна окружающая обстановка по-иному, чем в крупном плане.

Так как фильма, и звуковая, по своему основному принципу является оптическим произведением искусства,то и для звуковой фильмы гласит правило: никаких длинных диалогов. Заставлять говорить как можно меньше.

Но заставлять говорить много или мало не является только вопросом количества. Это могло бы стать классическим примером тому диалектическому явлению, когда количество переходит в качество. Формальная разница становится измененным драматургическим мотивом. В том, что один говорит много, другой— мало, лежит различие характеров, различие темпераментов. Что случилось например в «Грозе», картине режиссера Петрова. Катерина изменила свой характер благодаря тому, что она мало говорит, и не является такой взволнованной, впечатлительной, мечтательной, как Катерина у Островского. Благодаря тому, что она говорит мало, следовательно только необходимое, она кажется рассудительнее, зрелее, старше, чем женщина-ребенок, данный Островским. Как раз поэтому «сознание греховности», «чувство вины» у Катерины Петрова не так естественно, как у мечтательницы Островского, которая является жертвой тогдашней идеологии. От более сильной, с сознанием собственного достоинства женщины, какой стала благодаря своей молчаливости Катерина, мы в праве ожидать больше сопротивления. У нее религиозные предрассудки действуют как неприятная ограниченность.

Молчание, там, где люди могли бы и говорить, — не только «не разговор», не только что-то отрицающее. Молчание становится драматургическим выражением. Оно приобретает драматургическое значение. Следовательно это молчание не должно иметь только формальные основания, но и должно быть обосновано в действии и в характерах.

Вначале сценаристы и режиссеры восставали против звукового кино и, делая звуковые фильмы, они всеми средствами старались обойти диалог. Поэтому они часто составляли фильму исключительно из таких сцен, в которых «вообще не надо было говорить». Таким образом молчание не было неестественным и не приобретало неправильного значения, но вся фильма благодаря большому количеству молчаливых сцен, получала лирический характер, не входивший первоначально в замыслы фильмы.

Особенная выразительная способность звуковой фильмы заключается в том, что она может подчеркнуть слово, сделать на нем ударение благодаря ракурсу. Например решающая фраза говорится в крупном плане. Этим подчеркивается фраза и без того, чтобы сам говорящий ее подчеркнул. Особенно тонкого драматургического воздействия можно достигнуть тем, что вовсе нерельефное, нечаянно оброненное слово в этот момент выделяется благодаря крупному плану.

МОНТАЖ, НАПЛЫВ, АСИНХРОННОСТЬ

Мы говорим не о формальных проблемах звукового монтажа, не о том, какие звуки сочетаются чисто акустически-музыкально, а о той роли, какую может

иметь звук в драматургическом монтаже. И в драматургическом монтаже сходства звуков могут получить значение по содержанию. Когда в картине Барнета «Окраина» грохот фабричных машин монтируется со сходным грохотом пулеметов в окопах, тогда это а к у с т и ч е с к о е с х о д с т в о приобретает символическое значение. Не только звуки кажутся родственными, но и между предметами якобы существует связь. Машина в руках капитала, пулемет в руках империализма имеют один смысл.

И монтаж звуковых контрастов может иметь более сильное воздействие, чем воздействие оптических контрастов. Рыдание монтируется со смехом, болезненный стон — с танцевальной музыкой.

В звуковом монтаже должна приниматься в расчет психически воздействующая сила звуков. Если даже звук уже замолк, он некоторое время «все еще звенит у нас в ушах», как говорят обычно, и его воздействие переходит и на следующие кадры. Особенно ощутимым становится его воздействие, если в следующих кадрах звуков не слышно. Веселый джаз играет в баре. Следующий кадр: тихая комната, в которой лежит покойник. Музыка, еще звенящая у нас в ушах, является сильным контрастом тишины, которая благодаря этому стала акустическим эффектом.

Сходство звуков дает также возможность применять наплыв; эта возможность является не только формальной, но и объединяет обе сцены в отношении содержания, в о т н о ш е н и и з н а ч е н и й. Когда крик рабочих голосов, призывающих к забастовке, наплывом переходит в рев заводских гудков, тогда кажется нам, что это яростно кричит сам завод. Такой звуковой наплыв становится звуковым сходством. Или, если в генеральном штабе стучит аппарат Морзе и этот стук переходит в грохот орудий, то такой звуковой наплыв имеет значение по содержанию, так как не только для слуха зрителя стук аппарата перешел в грохот орудий, но и на самом деле тот бой непосредственно следовал из передачи по телеграфу.

Теперь этот метод применяют часто для того, чтобы объединить в звуковой фильме две сцены или два эпизода. Легче и по своему воздействию художественнее создать переход звуками, а не картинами. Поэтому обычно при таких звуковых переходах картины затемняются, звуковой переход происходит при темном экране. Благодаря этому звук становится символом всего происходящего, квинтэссенцией сцены.

Звуки, при которых больше не видно картины, уже относительно асинхронны. И часто хорошие звуковые переходы делаются так, что звук одной сцены переходит в другую совершенно асинхронно. Мы все еще видим поле, покинутое крестьянином, но в этот пейзаж уже вторгается заглушенный шум машины, как бы подготовляя следующую картину. В ней мы уже видим крестьянина на фабрике, шум машины которой мы слышали.

Такая асинхронная звуковая связь может значительно углубить фильму не только настроением, но и благодаря диалектической связи между сценами. Асинхронный метод изображения есть главнейшая специфика звукового кино: им достигаются самые глубокие и сильные воздействия этого искусства. Этот метод еще не так широко использован, как его могли бы использовать. Но асинхронный метод будет решающим для стиля будущих фильм, так как в нем синтез звука и образа является драматургически самым творческим. В синхронных кадрах звук, собственно говоря, не что иное как натуралистическое добавление к картине, благодаря чему она становится еще более сходной с действительностью. В асинхронном же применении звук приобретает не связанную с картиной, самостоятельную роль. Звук становится как бы главным действующим лицом картины.

Для отдельных кадров эта асинхронность может существовать и тогда, когда общая сцена видима. Крупный план головы молчащего человека, — если в это время мы слышим слова другого человека, невидимого, — дает тоже асинхронное воздействие. Звуки раздаются в том же помещении, но не в том же кадре. Сцена синхронна, но кадр асинхронен. Я вижу немую игру и зрительно сконцентрирован т о л ь к о на ней. Одновременно я слышу как говорит кто-то другой, и акустично сконцентрирован т о л ь к о на этих звуках. Благодаря этому создается возможность драматургического контрапункта, который был невозможен ни в немом кино, ни в театре. Этот контрапункт асинхронности и яв-

ляется глубочайшей возможностью звуковой фильмы и может быть использован лучше всего контрапунктным противодвижением. Это значит: когда оптическое впечатление и одновременное акустическое впечатление имеют не одно, а различное направление, выражают даже противоположные тенденции и связаны друг с другом диалектикой ситуации.

Дальнейшей творческой возможностью звуковой фильмы является асинхронность всей сцены. До сих пор это применяли очень редко и не в достаточной степени, хотя самые специфические возможности развития звуковой фильмы лежат в этом направлении.

Публика может видеть сцену и слышать одновременно другую сцену. Нам можно показать в картине то, что герой действительно видит перед собой. Одновременно мы можем слышать то, о чем думает этот человек, что он ассоциирует к этой сцене. Такая асинхронность ассоциаций соответствовала бы психологическому методу образной передачи монтажа по ассоциации. В таком монтаже нам часто показывали то, о чем думает герой. Картины чередовались так, как у него одно представление чередовалось с другим. Благодаря асинхронному методу звуковой фильмы стало возможным показывать одновременно предметы и те мысли, которые она вызывает. Это конечно не будет изображением натуралистическим, но все же более реалистическим, чем при синхронном методе. Ведь в действительности внешняя картина и наша внутренняя реакция являются одновременным процессом. И только эта одновременность дает действительно полнсе и глубоксе объяснение драматургического ссбытия.

Эту асинхронность я хотел бы назвать объективной асинхронностью, так как она психологически происходит в действительности. Эта реальность объективна, когда изображенный герой имеет два различных представления. Оптическое представление того, что он видит, и акустическое того, что он слышит.

Эта асинхронность — объективный факт сознания. Она не порождается искусством, но в искусстве только изображается. Но в звуковой фильме возможна и субъективная асинхронность,— когда режиссер изображает звуками не то, что думает герой картины, а то, что он сам, как режиссер и художник, думает или чувствует во время этой сцены.

Собственно говоря каждый аккомпанемент является таким субъективным асинхронным методом образной передачи.

Уже в немой фильме мы видели то, что показывал нам режиссер, и одновременно слышали музыкальное выражение того, что чувствовал режиссер при этих сценах и что он передавал, создавая нам настроение.

Звуковая фильма имеет большие возможности использовать контрапункт этой «субъективной асинхронности». Как в музыке, которая может выразить внутреннюю реакцию автора на сцену, изображенную оптически, так и в звуковой фильме применяют иногда метод невидимого говорящего человека. Мы видим немые события и к ним слышим слова автора.

Если же автор, режиссер, хочет возбудить в публике определенные мысли, если он хочет, чтобы мы, что-нибудь видя, думали о чем-нибудь определенном, то он не должен заставлять говорить незримого, он может изобразить нам это акустической образной передачей.

Такая асинхронность возникает на короткое время из определенных звуковых наплывов, о которых уже говорили. Когда, глядя на поле, мы уже слышим шум тех машин, которые мы увидим в следующей картине, тогда это тоже субъективная асинхронность.

До сих пор ни один режиссер не решался провести такую асинхронность через всю сцену: показать только видимую немую сцену, в то время как другую мы только слышим, то есть когда эти два ссбытия находятся друг с другом только в мысленном соотношении, в соотношении символическом.

То, что режиссеры и сценаристы с трудом решаются на такие нововведения, связано с боязнью, что публика их не поймет. Но объективное развитие искусства воспитывает субъективную человеческую способность восприятия. Как немая фильма научила нас видеть, так звуковая научит нас не только слышать, но и воспринимать асинхронные впечатления. «Производство производит не только предмет для субъекта, но также и субъекта для предмета».

К итогам совещания по темплану 1935 года

Вс. ПОПОВ

Дискуссия о «репертуарном плане», возникшая в связи с июльским совещанием, неудачно поддержанная газетой «Кино», возбудила много лишних споров, отняла много сил и времени у участников совещания и заслонила для некоторых истинное содержание, деловую, полезную сторону работы.

Совещание было интересно главным образом как проверка работы киноорганизаций по реализации программы 1934 года и подготовке производственно-тематического плана на следующий 1935 год.

Несмотря на засоренность прений всем хорошо известной и быстро надоевшей дискуссии (которой мы коснемся лишь в связи с практикой одной из киноорганизаций), на совещании прозвучали новые ноты, ноты бодрости и уверенности, которые идут от заметно ощутимого роста советской кинематографии, подъема ее творческих кадров, успехов в организации производства.

В течение первой половины 1934 года из производства вышел ряд фильм, явившихся первыми вестниками намечающегося перелома. Не случайным является то, что среди них много произведений, созданных путем использования классиков литературы и драматургии: «Гроза» Вл. Петрова по одноименной драме Островского; «Иудушка Головлев» по роману «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Петербургская ночь» Г. Рошаля по Достоевскому и «Пышка» М. Ромма по одноименной новелле Г. Мопассана. Было немало скептиков, видевших в использовании классиков одни дурные стороны. Если бы советская кинематография не нашла иных путей для подъема, если бы рядом с фильмой, построенной на образах и по сюжету Островского или Мопассана, не стояли другие фильмы и сценарии наших советских авторов на материале нашей действительности, то для подобного скептицизма конечно было бы основание. Но эти пути найдены,—доказательством пусть послужит предпринятый нами обзор работы июльского совещания.

Превосходство художественных образов фильм, созданных по произведениям классиков, перед другими фильмами, вышедшими из производства в течение первой половины текущего года, не отмечает ведущей тенденции развития киноискусства, но является всего лишь выражением преодолеваемого ныне состояния, когда классики давали несоизмеримый по своим художественным качествам материал для работы режиссера и всего творческого коллектива. Однако нельзя недооценивать опыта использования классических произведений, и не говоря уже о том, что он пополнил ценными фильмами наш скудный кинорепертуар, он разбивает всякие попытки трактовать кино как искусство «второго ранга», убеждает в возможности с нашими силами творить полнокровные волнующие образы, повышает требования к авторам сценариев и указывает на один из верных путей повышения творческой квалификации—через критическое освоение классического наследства.

Июльское совещание, созванное в самое горячее для съемочной работы время, было отмечено большим количеством сценариев, запущенных в производство в течение короткого срока. Свыше 30 режиссеров в разных точках нашего Союза начали съемки вместе с появлением летнего солнца.

И даже сам состав совещания позволяет судить о том оживлении, которое охватило большую часть кинофабрик Союза: в отличие от прошлых лет, в ку-

луарах нельзя было встретить мрачных фигур находившихся «в простое» режиссеров, на этот раз основные творческие силы были заняты или непосредственно на съемках или же работой над сценариями и генеральными планами.

Ряд руководящих работников фабрик и трестов не могли прибыть на совещание в силу тех же причин—невозможности оставить производство в момент разворачивания активной работы. Оживление и активность характеризуют даже наиболее отстающие участки. Госкинпром Грузии — в прорыве по производству и по подготовке плана 1935 года. Но совещание поверило в искренность вновь назначенного директора Тифлисской фабрики реж. Колотозова, заявившего о том, что он занят работой по ликвидации прорыва, и укрепило свою уверенность в том, что после настойчивой работы Госкинпром Грузии выйдет на декабрьское совещание с полноценным планом.

Краткий обзор состояния выполнения производственно - тематического плана 1934 года дает впечатление об увеличении и усилении планового начала в кинопроизводстве. Запуск таких сценариев как «Крестьяне» Эрмлера, «Аэроград» Довженко, «Большевик» Козинцева и Трауберга, «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского, «Частная жизнь Петра Виноградова» Л. Славина, «Заключенные» Н. Погодина и многих других свидетельствует о некотором повышении качественного уровня постановок текущего года и говорит о большой роли, которую сыграло привлечение писателей для обогащения сценарных портфелей фабрик.

На первом месте по выполнению планов, намеченных на декабрьском совещании, стоит Востокфильм. Из восьми сценариев плана эта организация реализует сейчас 7 и только один сценарий («Фонтан счастья») был отклонен. Это дает высший показатель—91% выполнения плановых наметок 1934 г. На следующем месте стоят Московский и Ленинградский комбинаты — выполнение плана, утвержденного на декабрьском совещании, по этим организациям равняется 66%, Украинфильм дает 60% по пуску в производство намеченных сценариев, Азеркино, Таджиккино и Белгоскино—на 50%. Узбекфильм имеет пока что ноль процентов, так как два сценария, которые были намечены, не утверждены и не допущены в производство.

Мы вынуждены более подробно остановиться на Межрабпомфильме, так как его принципиальная позиция и практика были оригинальны в ряде моментов. Если проследить эволюцию взглядов этой организации по вопросу о производственно-тематическом плане, то легко обнаружить истинные корни дискуссии о так называемом репертуарном плане.

На августовском совещании прошлого года Межрабпомфильм представил очень обширные материалы к производственно-тематическому плану. Руководство этой организации указывало, что практикуемый в других организациях метод планирования является ориентацией на самотек, что там, где планируются творческие заявки, достигается какое-то компромиссное соглашение между автором и руководством, в то время как Межрабпомфильм проводит твердый организационный принцип руководства своими творческими кадрами.

Сейчас мы можем проверить верность широко рекламированных обещаний и оригинальных взглядов на основе конкретной живой практики истекшего года.

Из 42 названий постановок, запланированных Межрабпомфильмом к августовскому совещанию (исключая два названия фильм, перешедших с 1932 года), не реализуется ни одно (см. «Материал для тематического плана Межрабпомфильм на 1934 год». Раздел X —Распределение тем для режиссеров).

Из запланированных на декабрьском совещании новых постановок тоже не реализуется ни один запланированный сценарий. Находящиеся сейчас в производстве сценарии вошли в план самотеком. Таким образом реальность сценарного плана 1934 г. оказалась равной нулю.

Что же можно сказать о плане Межрабпомфильм на 1935 год? Представленный совещанию документ под названием «Справка о состоянии репертуарного плана» никак не может быть рассматриваем как план производства. Большинство названий, фигурирующих в этом документе, к моменту совещания были явно нереальны как производственные элементы. Было невозможно составить представление о заявках, которые могли быть лишь изложены устно («Путеше-

ствие в город» Мендельсона, «Биробиджан» Довженко, «Стенька Разин» Вейсмана и другие), о заявках, авторы которых не установлены (например «Русская сказка», ориентированная на реж. Савченко). Не указаны тематика и жанры. Попрежнему игнорируются все директивы по производству немых фильм.

Представленный материал не дает возможности составить точное представление о реальных элементах плана Межрабпомфильма на 1935 год. Отсюда не трудно притти к выводу, что пересмотр методологии производственно-тематического планирования Межрабпомфильмом в сторону замены существующего годичного плана двухгодичным репертуарным планом предпринят без достаточно серьезных и основательных предпосылок и находится в вопиющем противоречии с практикой этой киноорганизации.

В основе репертуарного плана, суммирующего работу киноорганизации по выпуску фильм на экраны, должны лежать готовые фильмы прошлых лет и сценарии, запущенные в производство или уже заканчиваемые фильмы.

«Вне этого идея репертуарного плана явится лозунгом борьбы против производственно-тематического плана, который репертуарным планом никак не заменяется. Наоборот, последний сопутствует первому». (Из тезисов доклада т. Шумяцкого).

Периодические «налеты», которые производят руководящие работники Межрабпомфильма, объясняются просто неудовлетворительной работой этой организации по линии своевременного обеспечения режиссеров и производства высококачественными сценариями. Вот почему каждый раз, когда мы на своих совещаниях приходим к проверке исполнения, руководящие работники Межрабпомфильма пытаются подменить обсуждение живой практики схоластической теоретизацией, оставляя лазейку для того, чтобы объяснить ошибки своей работы спецификой и оригинальностью своего подхода к составлению плана.

В своем докладе на июльском совещании т. Шумяцкий остановился на ряде вопросов, охватывающих основную сумму задач, с которыми связан дальнейший подъем советского киноискусства.

Первый и основной вопрос сводится к призыву бороться за качество сценариев, за использование всех возможностей кинодраматургии, к созданию сюжетов, пронизанных подлинной большевистской идейностью и занимательностью, построенной на напряженном, волнующем действии. Докладчик предъявил киноорганизациям и творческим работникам ряд требований по линии упорядочения организации сценарных заказов и составления тематических планов. После июльского совещания на кинофабриках должен быть установлен строгий порядок работы:

а) При приеме творческих заявок необходимо требовать от них четкого построения сюжета и отвергать те из них, в которых его нет.

б) От либретто требовать детального образного изложения сюжетов, расстановки и характеристики действующих лиц, детальной передачи основных драматических конфликтов, точного времени и компонирующего места действия.

в) Наконец при приеме литературного сценария требовать от него законченной драматургической отделки.

Введение этого порядка совершенно своевременно. Июльское совещание выявило большую расхлябанность большинства киноорганизаций и безответственность ряда творческих работников к тому этапу работы, который связан с заказом сценария. Значительная часть заявок, обеспечивающих темпланы организаций, не дает возможности ощутить реальность вещей и прежде всего составить представление о сюжете.

Все это говорит, что творческая заявка в ряде организаций часто играет роль квитанции для получения гонорара, обеспечиваемого в лучшем случае добрым именем автора, а зачастую просто общей расплывчатой установкой. Авторы часто доходят до курьезной виртуозности в уменьи создавать мнимо содержательные документы посредством нагромождения туманных замечаний и общих мест, при полном отсутствии конкретного замысла. К их числу принадлежит ряд заявок, обеспечивающих план Украинфильма: заявки сценариста Ядина («Мы» и «Счастье») и заявка Блеймана, заключившего договор на сценарий по роману Стендаля «Красное и белое». В последней заявке автор, подходя к вопросу о сюжете, просто ссылается на

роман. Таким образом обходит центральный вопрос, что должно быть отобрано из обширного произведения Стендаля и как будет организована фильма. Не составляют исключения многие заявки крупных писателей и драматургов. Так например в плане Московского кинокомбината не могли быть рассмотрены, за недостатком конкретных данных, заявки таких авторов как Бабель, Афиногенов, Семенов, Каплер и др.

Афиногенов в своей заявке на сценарий «Синее море», рассказав о теме своего будущего сценария, заканчивает заявку словами: «Ну, тут уже сюжетный разворот фильмы, о котором я предпочитаю умолчать, чтобы не притупился интерес к будущему содержанию фильмы».

Необходимо указать на то, что руководство фабрик должно отказаться от ложной скромности и чрезмерного доверия к авторам, независимо от имени и авторитета, так как следует помнить, что план кинопроизводства не может базироваться на добрых намерениях авторов, но должен ориентироваться на четкие замыслы, поддающиеся учету как с творческой, так и с производственной стороны.

Требование повышения производственной и финансовой дисциплины на кинофабриках четко прозвучало в речи тов. Стецкого, выступавшего на совещании.

> «Создание картины — очень тонкий и сложный процесс, и тут нужно, чтобы все от начала до конца было отработано».

Из этих слов, как следствие, вытекает новый порядок запуска картин, принятый ГУКФом, согласно которому пленка для постановки будет выдаваться лишь после утверждения режиссерского сценария или генерального плана фильмы.

Тов. Стецкий указал также на необходимость большей смелости в создании новых жанров и отражении множества увлекательных тем, которые предоставляет художнику наша действительность.

> «Можно показать интереснейшие вещи, которые ни разу не были показаны в кино. Необходимо только, чтобы с нашей стороны были проявлены изобретательность и инициатива. Вам придут на помощь и советские ученые и писатели, если по-настоящему поставить дело».

Далее тов. Стецкий подробно говорил о значении сюжета в создании подлинно-художественной и доходчивой до зрителя картины.

> «Есть такие режиссеры,—сказал он, — которые как будто нарочно стремятся делать картины, непонятные для зрителя. Мне приходилось уже приводить пример с одной украинской фильмой. Это—«Каховский плацдарм». Когда мы смотрели эту вещь, то диву давались,—режиссер как будто задался целью сделать картину-загадку. Где происходит действие — неизвестно. В каком году—неизвестно. Как действие переносится из одного места в другое—тоже неизвестно. Каждый кадр ставит зрителя в тупик, хочется махнуть рукой и уйти, потому что ничего нельзя понять».

Также тов. Стецкий указал на необходимость борьбы с проявлениями нечеткости и зауми в построении фильм, которые являются следствием одинаково как недостаточной кинематографической грамотности, так и неоправданных потуг на формальные изыски. Некоторые думают, что соль искусства состоит в том, чтобы делать картину такой, чтобы зритель ничего не понимал. По мнению таких людей сделать картину понятной для зрителя—это нечто низменное, удовлетворяющее низменным вкусам и т. д. Если есть где-нибудь еще такие взгляды, то их надо громить во всю.

Каждое хорошее произведение строится так, что дается какое-то действие. Оно делает картины понятней, и картина доходит до зрителя. В смысле темпов развития действия нам еще много придется учиться у американцев.

Июльское совещание еще раз убедило в целесообразности привлечения писателей и драматургов к работе над сценариями. Сейчас в производстве находится ряд фильм, сценарии которых, написанные писателями, позволяют ожидать в ближайшее время выхода на экраны интересных свежих произведе-

ний: «Частная жизнь Петра Виноградова» Л. Славина, «Заключенные» Н. Погодина, «Хуа-Лу» М. Пришвина, «Золотое озеро» Н. Перегудова и др.

Перед фабриками однако уже стоят задачи дальнейшего углубления работы с писателями. Наряду с привлечением на фабрики новых писателей и драматургов, еще не работавших в кинематографии, особенное внимание надо обратить на укрепление и развитие работы с теми авторскими силами, которые были привлечены за последние годы. Не всегда сценарии идут в производство, поэтому надо проводить серьезную систематическую работу по линии творческой помощи писателям, ориентируя их в вопросах кинодраматургии и производства фильм. Необходимо на основе всесторонней критики их произведений раскрывать те или иные ошибки и указывать пути их исправления.

Киноорганизации должны стремиться заинтересовать писателей в кино, вызвать привязанность к этой новой для них области работы. Хороший пример дает в этом отношении Востокфильм: удачная работа Н. Погодина над сценарием «Заключенные» и его новая заявка на сценарий «Солнечная страна» о Кабардино-Балкарии для темплана 1935 года свидетельствуют о том, что руководители Востокфильма сумели найти правильные методы в работе с писателями. Здесь нельзя недооценивать значения творческой связи между драматургом и режиссером Е. Червяковым, связи, обеспечившей успешность работы Погодина вселяющей уверенность, что он станет человеком не случайным в киноискусстве.

Планы, предложенные киноорганизациями на июльском совещании, дают картину широкого привлечения писателей к работе над сценариями.

На Московском кинокомбинате привлечено 27 писателей и драматургов, 3 журналиста и 30 сценаристов.

В Украинфильм привлечены 15 украинских и 16 русских писателей и 22 сценариста, Востокфильм—7 национальных и 5 русских писателей и 6 сценаристов, Белгоскино —11 национальных и 6 русских писателей и 12 сценаристов, Таджикфильм—привлечены крупнейшие писатели Таджикистана: Айни и Лахути. Последний из них вместе В. Шкловским дал интересную заявку «Сказка». Оригинальный жанр этой вещи напоминает восточные сказки «Тысячи и одной ночи».

Совещание провело большую работу по проверке новых режиссерских кадров, привлекаемых фабриками для постановок 1935 года. Здесь важно отметить усилившуюся тенденцию к вербовке крупных театральных режиссеров. Востокфильм ведет переговоры с заслуженным деятелем искусства реж. А. Диким, который должен будет ставить большую звуковую картину «Партизаны» на материале гражданской войны на Северном Кавказе по сценарию писателя Н. Павленко и драматурга Радзинского.

Ленинградский кинокомбинат пополнил свой творческий коллектив руководителем Ленинградского трама реж. Соколовским. Украинфильм укрепляет свои режиссерские кадры группой ведущих режиссеров украинских театров. На Киевской фабрике будут заняты постановками фильм: заслуженный артист и руковсдитель Харьковского театра русской драмы тов. Петров, руководитель Киевского театра русской драмы тов. Нуриблат, режиссер еврейского театра тов. Вершилов, режиссер театра Березиль тов. Бодик. Белгосфильм привлекает для работы крупнейшего режиссера еврейского театра Гавронского.

На Киевской фабрике намечена правильная линия на включение в съемочные группы, руководимые привлекаемыми театральными работниками, кинорежиссеров в качестве сопостановщиков.

На Одесской фабрике заслуженный артист Бучм будет ставить детскую фильму совместно с реж. Юдиным.

Кроме перечисленных выше театральных работников совещание утвердило в плане ряд кинорежиссеров из числа незанятых постановками в 1934 г., выдвинуло несколько талантливых, хорошо проявивших себя молодых кинорежиссеров и приняло решение о непременном использовании наиболее одаренной и способной молодежи из числа студентов, окончивших ГИК. Необходимо однако проследить, чтобы это решение не осталось на бумаге, но было бы реализовано ГУКФом и фабриками.

В планах киноорганизаций заслуживает быть отмеченным, как радостное явление, большое разнообразие жанров киносценариев. Не подлежит сомнению, что фабрики и творческие работники

хорошо восприняли требования директивных органов и киноруководства о необходимости создания веселых занимательных фильм. Пока что еще ничего нельзя сказать о качестве их работы, но количественный размах свидетельствует об активном стремлении киноорганизаций к скорейшей ликвидации разрыва между производством и требованиями советского зрителя. Московский кинокомбинат имеет около двадцати заказов на комедийные сценарии, находящиеся в той или иной стадии реализации, Украинфильм — 16 комедийных тем. Аналогичное положение, за редкими исключениями (например Арменфильм), наблюдается и по другим киноорганизациям.

Несомненно также оживление в области научно-фантастического и приключенческого жанров (Москва — 5 сценариев, Украинфильм — 4, Белгоскино — 1, Азерфильм — 2 и т. п.).

В заключение нельзя не указать, что, наряду с выявившейся на совещании картиной активизации работ на ряде кинофабрик Союза, некоторым диссонансом прозвучали речи руководителей местных организаций (как например Агамирова — Азерфильм, Галкина — Белгоскино и др.).

Тов. Агамиров жаловался на трудные условия, в которых приходится работать Бакинской фабрике, и указывал на отсутствие кадров писателей и сценаристов, на недостаток квалифицированных режиссеров. Несмотря на десятилетнее существование, азербайджанская кинематография до сих пор не вырастила своих актеров. Слабость творческих коллективов и изолированность в некоторых окраинных фабриках (Азерфильм, Арменфильм и др.) являются следствием недостаточного использования местных возможностей, которые предоставляет кинематографии растущая культура и искусство окраинных национальных республик.

На фабриках все еще часто не используются возможности, которые открывает связь с писательскими организациями. Не используются театры, институты, работающие в области теории искусства и литературы. Никак не организована учеба и работа по повышению творческой квалификации местных кинокадров. Окраинные киноорганизации должны спешно реорганизовать свою работу в направлении серьезной систематической переподготовки кадров, занятых на производстве. На фабриках должны быть организованы творческие семинары и научно-учебные кабинеты, в которых должна концентрироваться вся работа по оказанию помощи в творческой учебе кинодраматургов, режиссеров, операторов.

Изолированность и отсталость окраинных организаций должна быть преодолена. Необходимо укрепить связь с ведущими центральными фабриками Союза, усваивая их методы в области руководства и привлечения творческих кадров и организации производства.

Перед союзной кинематографией возникает необходимость известного перераспределения ведущих режиссерских кадров, так как отсутствие квалифицированных режиссерских сил на некоторых фабриках отнимает, или во всяком случае сильно замедляет возможность роста творческих коллективов.

Выход из этого положения возможен как на пути привлечения ведущих режиссеров на постоянную работу, — пример этому дает Востокфильм, укрепивший свой коллектив А. Диким и Е. Червяковым, — так и на пути организации постановок совместно с центральными киноорганизациями. Поэтому надо всячески приветствовать инициативу Азерфильм, ведущего переговоры с Межрабпомфильмом о привлечении реж. Барнета для постановки сценария «У синего моря» на Бакинской фабрике. Однако необходимо так организовать совместную постановку, чтобы она стала своеобразной школой, в которой местные национальные кадры могли бы проходить серьезную творческую и производственную учебу.

Нельзя не выразить уверенности в том, что подъем активности киноорганизаций, отмеченный июльским совещанием, будет продолжаться и далее. В нашей статье мы указали на ряд недочетов, которые должны быть преодолены, и на ряд новых требований, которые должны быть поставлены в дальнейшей работе. Мы уверены в том, что к декабрьскому совещанию киноорганизации выйдут с новыми достижениями в области выполнения плана 1934 года и реального обеспечения плана 1935 года высококачественными сценариями.

Империалистическая война
и дореволюционное кино

Обзор киножурналов 1915—1917 годов

К. ШУТКО

К началу империалистической войны кинематография была самым захудалым участком буржуазного хозяйства. Никто не мог бы сказать, что с приходом разрушительной опустошающей войны наступит невиданный расцвет буржуазной кинематографии, прежде всего как определенной отрасли хозяйственной деятельности и как огромной силы пропагандистского «культурного» оружия. В журнале «Проекгор» мы читаем сообщения живых свидетелей, которые по делам кино ездили за границу.

Некий Кару так описывает свои впечатления о Париже и Лондоне 1915 года.

> «В Париже очень рано все огни тушатся, кинематографы и театры закрываются, хотя все (?) убеждены, что исход войны будет блестящий, но богатые парижане, не желая нести на себе тяготы войны, переехали в Англию. Лондон, вся Англия, начиная с 1915 года, превратившаяся в арсенал и аммуниционную базу союзников, в базисный склад всех военных материалов, идущих отовсюду, — представляла из себя другую картину».

Театры и кинематографы переполнены. Новые кинотеатры открываются один за другим. Кинотеатры как будто поглотили все виды других зрелищ. Рекламы кинотеатров так забивают рекламы всех остальных зрелищ, что последние кажутся скромными. Открываются все новые и новые ателье. Шутка ли сказать: по подсчетам американского киножурнала «Киномир» (The Moving World), киноцензоры должны были просматривать до 35(!) кинокартин в день. Специалисты психологи пришли к интересному заключению, что при такой нагрузке цензура вообще ни к чему, так как можно высказать оценку максимум о 10—12 картинах в один просмотр. В Новом Орлеане за первую половину 1915 года было построено 12 больших кинотеатров.

Из доклада кинокороля (война фабриковала королей всех страслей промышленности) Англии Бруклиса, который поднимал общественное мнение Англии на борьбу против огромных пошлин (около 2 руб. за метр) на ввозимую пленку (сырье и позитивы фильмы), узнаем, что ежедневно кинотеатры Англии посещают около 2—3 миллионов человек. Надо напитать их кинокартинами. Надо вложить капиталы в строительство кинотеатров, сделать программы для них и пр. Размах производства в Англии, Америке, Италии и России принял такие размеры, что монополистские тогда фирмы пленки Патэ и Кодак не смогли удовлетворить на нее спрос. Уже в 1916 году в Америке строятся большие диференцированные кинопредприятия, указывающие на массовый характер кинопродукции. Так в Кливлэнде сооружается лаборатория массовой печати с производительностью 500 тыс. метров в день. Если иметь ввиду, что длина фильмы тогда в среднем не достигала 1000 метров, можно судить — о каких тиражах и количестве названий идет речь.

Только во Франции война задушила кино, если не считать производства пленки и аппаратуры и деятельности прокатных организаций Патэ и Гомон. Ушли в армию режиссеры, операторы, актеры, художники. Производство картин замерло. А так как до войны Франция

Антигерманская демонстрация в Лондоне. Кадр из Ссюзкиножурнала № 22, посвященного мировой войне 1914 года. Выпуск Союзкинохроники

задавала тон в кино, то с прекращением французского производства начала расти отечественная продукция везде, где до того наводняли экран ленты Гомона и Патэ.

Этот рост очень сильно сказался также и в русской кинопромышленности.

За короткое время создаются десятки кинопредприятий по прокату, производству фильм, владельцев кинотеатров.

Достаточно сказать, что в 1915 году Москва насчитывает 72 кинотеатра, Ленинград — 180. По всей России кинотеатры растут как грибы. За один 1915 г. по хронике «Проектора», отмечено открытие 25 кинотеатров, причем наряду с приспособлением всякого рода зданий сооружались большие кинотеатры типа «Художественный», «Колизей» в Москве, вместимостью от 600 до 1000 человек. Открытие театров обставлялось торжественно. Вчерашний презренный киножучок якшался с губернатором, устраивал приемы.

Советские кинематографические работники, надо признаться, недостаточно конкретно знакомились с экономикой дореволюционного кино, особенно в начале строительства советского кино. Многое из кинонаследства ушло сквозь пальцы, ибо активность дореволюционных «кинодеятелей», как они себя величали, была значительной.

Доходы от кино никем не подсчитывались, но если принять во внимание, что по кинотеатрам тогдашнего Петербурга за день поступало налога до 30 000 руб., можно судить о доходах «кинодеятелей». Ведь из ничего вырастали акционерные компании (Ханжонков, Либкен и др.) с капиталом в 500 тыс. руб. и больше. Ермольев так раздул дело, что через год после начала своей производственной деятельности он уже соорудил зимнее ателье, на котором и после Октября производились в течение ряда лет советские кинокартины.

Патриотические функции кино позволяли «кинодеятелям» подавать голос, когда под влиянием военных нужд кинематографии грозили всякие военные скорпионы — налоги, реквизиции.

Именно в период войны создаются «фигуры» буржуазного русского кино: Венгер, Антик, Трофимов, Либкен, Ханжонков и прочие.

Содержание дореволюционного русского кино является типичным свидетельством идеологического характера буржуазного кино эпохи войны. Это, с одной стороны, оголтелая патриотическая агитация за свою родину, против «зверств» тевтонов, это — подогревание любви к властям, это — внушение преклонения перед «беззаветным» геройством всех незаметных рабов войны—«воинов», по-просту — солдат, с другой стороны, удовлетворение аппетита тыловых акул— разнузданная порнография.

Идеологические трибуны того времени — журналы «Проектор», «Сизе-фото», «Экран» и пр.—сохраняли при этом весьма понятную, ибо она хорошо оплачивалась, полную объективность, печатая

либретто и рекламу на одной и той же странице о таких фильмах, как «Всему виной подтяжки», «Ах, что была то за ночь» и «Воздушная разведка», «Драма на Изере», «Под русским знаменем» и т. д. Загребая на всем этом порнографическом и патриотическом кинопойле чудовищные барыши, «кинодеятели» начинали обрастать жирком: они могли платить бешеные гонорары. В кино пошли все лучшие силы театра. Снимались Мейерхольд, Коонен, Германова, Блюменталь-Тамарина, но вряд ли об этой работе они вспоминают с чувством особого удовлетворения. Однако материальное благополучие кино, обильный спрос на фильму, приток свежих сил в ряды режиссеров, художников и актеров обеспечили появление очень неплохих фильм. Это был расцвет иллюстрированного, инсценированного экрана. Самые высокие его вершины — инсценировка «Пиковой дамы», «Отца Сергия» и т. д. В остальном это — спешное изготовление всякого рода «Тайн» и «Похождений». Любопытно, что и писатели и вообще все «творческие» работники безотказно выполняли патриотический и порнографический заказ хозяина эпохи 1914—1917 годов. А ведь какое ожесточенное сопротивление пришлось преодолеть по части внедрения нашей тематики вначале (длившееся не один год) среди этих работников.

Да, только тогда, когда поймешь, какие золотые дни Аустерлица переживали русские кинодеятели в эпоху 1914—1917 годов, становится понятным медленное и трудное изживание влияния этого своеобразного периода ренессанса буржуазии кино на нашу советскую кинематографию. Становится понятным и гонор одних, которые поплевывали на наши первые шаги в налаживании советского кино, и меланхолические реминисценции других, которые вершили тогда огромные дела, а сейчас (даже сейчас) ворчат или вздыхают. Правда, роль «старого» специалиста в нашем кино неизбежна, но много было затрачено на раскрытие их мнимого удельного веса. А в таких вопросах, как настроение съемочной базы (полевые ателье), невнимание к построению своей пленочной базы — это дань за недостаточные большевистские темпы.

Не удивительно также, что огромная часть «кинодеятелей» из всех отраслей кино оказалась в эмиграции. Им было не по себе переходить от положения господ к положению трудящихся.

Однако все это пишется здесь не ради исторической справедливости, а потому, что даже у наших достаточно некультурных отечественных кинопредставителей враждебного класса можно узнать о том, как использовалось кино на всех звеньях его общественного воздействия.

Из телеграммы г. Венгера видно, что и отсталое командование русского фронта придает большое значение кино.

> «Главнокомандующий нашел весьма целесообразным устройство подвижных кинематографов. Ныне объехав (стиль уж будуще-

Молебен перед атакой. Кадр из Союзкиножурнала № 22, посвященного мировой войне 1914 года. Выпуск Союзкинохроники

го компаньона Стиннеса) фронт, я выяснил, что самым желательным офицерам и солдатам в настоящее время является кинематограф, могущий морально воздействовать и на дух русского солдата. Наш долг — принять все меры к тому, чтобы возможно скорее выполнить желание главнокомандующего и просьбу офицеров и солдат».

Клянясь на словах о том, что кинодеятели будут выполнять долг, они по сути дела устраивали свои дела — добивались снижения налога, отмены реквизиций, все это мотивируя тем, что лучшего утешителя, чем кино, не найдешь. Понимали это и политические вожди. Так, кадет и отец города Москвы— гласный Думы Н. Астров в ответ на петиции владельцев кинотеатров говорил

«Закрытие кинотеатров в Москве оставит в праздничные дни 100 000 толпу без дешевого и полезного развлечения.»

А сами «кинодеятели» грозили:

«Закрытие кинематографа может отчасти вредно отразиться на настроении лишенных иных развлечений масс».

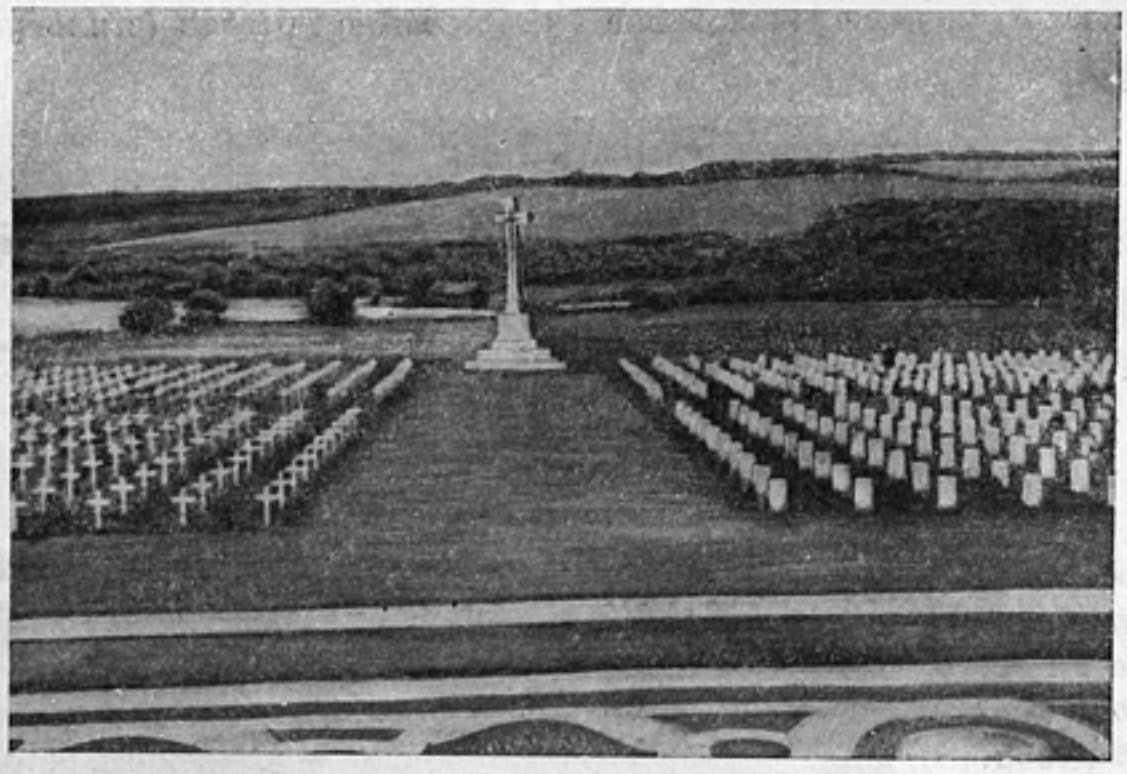
Закрытия кинотеатров не последовало (ведь пайщиками в киноделе были представители власти), но часы работы кино ограничивались.

Интересно отметить, что именно ужасы войны категорически выявили потребность в комической фильме как на фронте, так в тылу и в деревне, где ценились фильмы просветительного характера. Кстати сказать, именно годы войны были апофеозом славы Чаплина, великолепно сыгравшего роль утешителя.

Этот краткий экскурс в кино военной эпохи указывает, что русская буржуазная кинематография весьма неплохо потрафляла Молоху и только революция в Октябре нарушила золотой век русского буржуазного кино.

Нам достались разоренные фабрики фильм, обкраденные сейфы фильмотек и настороженное отношение оставшейся кинодеятельной публики.

Партия сумела и этот участок вовлечь в общее русло социалистических реконструкций; теперь советское кино дает мощные образцы своей силы. Но многое еще надо сделать, и особенно извлечь из кино его качества массового агитатора и развлекателя. Это особенно необходимо в связи с назревающим обострением международной обстановки. Не плохо знать, как кино уже было использовано во время первой империалистической войны — во времена детства кино—и что нужно сделать всем работникам кино, чтобы в час, когда это потребуется, экран засверкал и зазвучал, как лучший помощник в классовых боях пролетариата.



Братское кладбище на месте верденских боев. Кадр из Союзкиножурнала № 22, посвященного мировой войне 1914 года. Выпуск Союзкинохроники

„Челюскин“

Р. КАЦМАН

1

«О походе «Челюскина», о ледовом лагере Шмидта, об отважных летчиках—героях Советского союза — расскажут кинодокументы «Союзкинохроники» — таким титром начинается фильма «Челюскин» («Герои Арктики»). «Союзкинохроника» скромно представляет фильму — «кинодокументы».

Да, советская кинохроника сделала свое дело. Хорошее, замечательное дело. Страна, которая провела много тревожных дней в волнениях за судьбу ледового лагеря, страна под руководством партии, все силы бросившая на спасение челюскинцев и вырвавшая их из ледяных объятий Арктики, вся страна увидела сейчас в живых и волнующих образах как была побеждена Арктика, увидела людей, которые победили Арктику, увидела не имеющий себе равных весь процесс совершения великой победы и увидела то, что обусловило эту победу. Кинодокументы, собранные воедино в картине «Челюскин»,— неоценимый вклад в историю революционных завоеваний пролетариата, выдающийся памятник эпохи героического, социалистического строительства. Кинодокументы эти займут достойное место в ряду произведений искусства революции. Ибо им меньше всего свойственна протокольная бесстрастность, фиксаторская сухость, нагота и фальшивость отражаемых фактов, все то, что характерно было например для работ «славной памяти» «документалистов». Вся картина слагается из реальных фактов, в подлинной документальности которых никто не может усомниться. Они возникают и происходят на глазах у зрителя. Но документальность фильмы «Челюскин» органически переплетается с большой эмоциональностью, свойственной только подлинным произведениям искусства. Во всей фильме явственно ощущаешь большую творческую страстность, творческую взволнованность ее авторов. Вся фильма от начала до конца пронизана большой силой настоящего искусства, силой правды, силой реализма.

Но художественность фильмы вовсе не идет вразрез с ее хроникальностью. Хроникальность не исключает художественно-творческого подхода при отображении явлений подлинной действительности. Наоборот, чем менее фактографически и более творчески изобразительно будет запечатлен данный съемочный объект, выражающий содержание конкретного факта, чем больше художественного вкуса на основе использования световых и технических возможностей киносъемки проявит в каждом данном случае оператор хроники, тем громче «зазвучат» на экране хроникально, документально отображенные факты конкретной действительности, тем сильнее будет воздействие этих фактов на зрителя, их организующая, воспитывающая роль, и тем значительнее и правдивее будет осуществляемая кинохроникой повседневная кинодокументация замечательной нашей действительности.

Но требования творческого подхода к отображаемым явлениям художественной выразительности, художественного вкуса, которые мы предъявляем к кинохронике и кинохроникерам, не означают того, чтобы в творческую практику кинохроники механически переносились методы художественной кинематографии. Выполнение вышеуказанных требований не должно увести кинохронику

от подлинной документальности в дебри «игровизма» и превращающихся в метод инсценировок, «дополняющих» хроникальный материал. Для кинохроники это — путь наименьшего сопротивления. Вот почему мы считаем ошибкой обвинение экспедиционных фильм в «пресловутой хроникальности», брошенное В. Шнейдеровым в его статье «Киноаппарат в киноэкспедиции» («Советское искусство» № 28). В том-то и все дело, что основной порок всех этих фильм именно в отсутствии хроникальности, в последующем доделывании и доигрывании к ним в стенах кинофабрик надуманных, притянутых за волосы эпизодов, засоряющих картину и подрывающих доверие зрителя к их документальности. Именно так вышло с картиной Межрабпомфильма «Два океана», о походе «Сибирякова», которая в результате доигрываний в павильоне кинофабрики вышла на экран только через 9 месяцев после окончания похода.

В статье «Океаны и люди» о картине «Два океана» («Советское кино» № 11 за 1933 г.) Б. Коваль пишет:

> «Кадры», заснятые во время похода, не исчерпывают со всей полнотой истории «Сибирякова». И, право, трудно сказать, чего больше в фильме — имеющихся кадров или недостающих.
>
> — Где же снимать недостающее? — спросят у нас. — Неужто в павильоне?
>
> Мы отвечаем: — Да, в павильоне.
>
> — Кого снимать? — возразят художники. — Что если не удастся найти того самого Петра Егоровича, который читает газету в избе-читальне, неужто снимать актера? Да, если нужно, то снимать и актера.
>
> Никто не сможет бросить упрека художнику в том, что он погрешил против правды, ибо умело выбранный и хорошо построенный инсценированный эпизод только поможет превратить фильму в законченное произведение и повысит ценность подлинной натуры».

Можно конечно допустить могущую возникнуть в том или ином отдельном случае необходимость последующей инсценировки в экспедиционной хроникальной фильме. Но мы считаем, во-первых, что такая инсценировка может быть допущена как исключение, а не как правило, и во-вторых, что никакой самый умело сыгранный и хорошо построенный инсценированный эпизод не может быть выдан за подлинный факт, как не может быть выдан в хронике актер за конкретного, имеющего имя Петра Егоровича, который читает газету в избе-читальне, конкретного колхоза, в котором проходит действие данного хроникального сюжета. Мы допускаем применение инсценировок, применение последующей засъемки в павильоне в основном лишь для того, чтобы ярче, какими-то более полными внешними чертами подчеркнуть то или иное настроение, недостаточно выраженное имеющимся фактическим материалом, композиционно отточить эпизод, оправдать переход от эпизода к эпизоду и т. д. Но мы не можем допустить того, чтобы именно на досъемке делался основной упор в содержании хроникального «сюжета» в данном случае хроникальной экспедиционной фильмы. В методологии построения документальной экспедиционной фильмы существует один явный, глубокий порок. Заранее разрабатывая сценарий экспедиционной фильмы (против этого мы не возражаем), авторы сценария вместо того, чтобы предусмотреть и охватить все наиболее яркие, предполагаемые в экспедиции конкретные факты, вводят уже в сценарий эпизоды, которые придется доделывать потом, в павильоне кинофабрики.

Эти игровые эпизоды или рассчитаны на последующую съемку с участием актеров или же для воспроизведения этих эпизодов заставляют играть членов экспедиции и команды. А последние, замечательно работая (это бы следует и снимать), плохо, очень плохо играют. В результате эти эпизоды оказываются настолько фальшивыми, что их или вновь переснимают на кинофабрике после экспедиции или просто не включают в фильму.

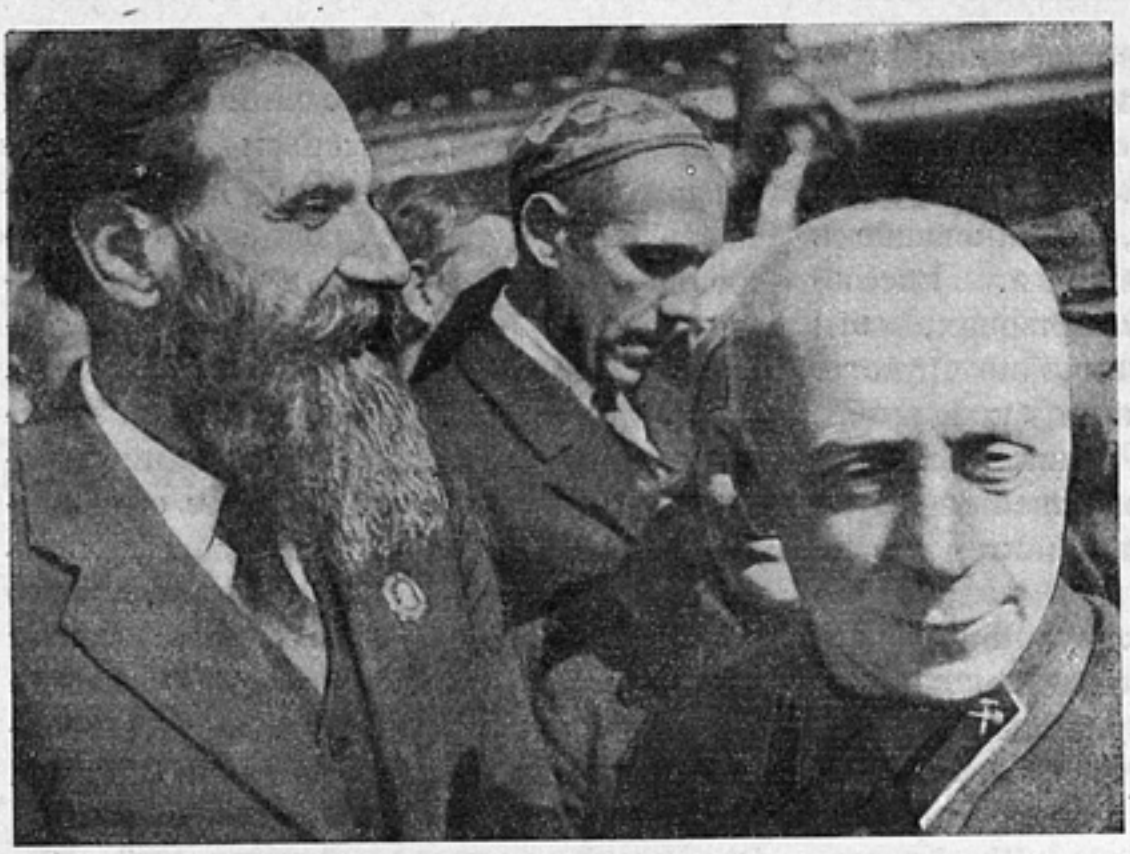
Таким образом и образуются «недостающие кадры», заранее, как это ни парадоксально, предусмотренные сценарием. Это и приводит к обесценению содержания экспедиционных докумен-

тальных фильм. Ибо в увлечении игровизмом, инсценировками, кажущейся «художественностью» авторы фильм упускают интереснейшие, подлинные факты, замечательные эпизоды, возникающие в процессе каждой экспедиции. Воссоздающиеся потом в павильонах, эти факты выглядят чрезвычайно убого. Киноработники (участники экспедиций) забывают о том, что они делают (вернее— должны делать) не художественную игровую фильму с участием актеров, по вольному сценарию, на материале экспедиции, а фильму об экспедиции, содержание, маршрут, научные задачи которой определяют содержание будущей фильмы — кинодокумента о будущей экспедиции. Этого не понял например автор «Двух океанов» В. Шнейдеров. Он, правда, не взял на «Сибирякова» актеров, но фильма получилась с большим игровым налетом, с привкусом фальшивой «художественности». Шнейдеров, упустив ряд ярчайших деталей похода, не сумев показать людей в действии, в работе, на посту, использовал документальный материал лишь в качестве фона, пытаясь построить картину «по всем правилам» художественной фильмы. Но этого не вышло. А вышло то, что в результате мы не имеем ни полноценного документа, ни полноценной художественной фильмы.

Ошибка Шнейдерова заключается в том, что он с самого же начала не конкретизировал свой творческий замысел относительно «Двух океанов». Не обладая острым глазом хроникера, способностью самим фактом съемочного процесса организовывать и воссоздавать на экране факты и эпизоды явлений подлинной действительности, умеиьем кинодокументировать подлинную действительность, Шнейдеров должен был с самого же начала делать картину не об экспедиции «Сибирякова», а фильму на материале экспедиции, может быть взяв для этого актеров и разработав соответствующий сценарий, содержание которого было бы независимо от содержания похода, и использовать поход лишь как фон, фактуру декорации, место действия и т. д. Именно так делает Шнейдеров сейчас, приступив к работе над, как он ее называет, экспедиционной игровой приключенческой фильмой на материале Алтая. Вот это честно. Это, нам кажется, правильный для Шнейдерова путь. Правда, окончательные выводы будем делать после появления фильмы, но уже сейчас можно установить, что руководство Межрабпомфильма поступило правильно, именно так определив творческую функцию Шнейдерова.

Кстати, этим определена функция не только Шнейдерова, но и Межрабпомфильма в целом. Экспедиционные документальные фильмы — это не дело Межрабпомфильма, так же как и не дело Московского кинокомбината Потылихи или например фабрик Украинфильма. Пусть режиссер Литвинов продолжает делать фильмы в своем жанре, пусть начинает делать такие фильмы Шнейдеров, но подлинные кинодокументы о наших экспедициях пусть делает Кинохроника, ибо именно система

Кадр из фильмы «Челюскин». Оператор А. Шафран



Начальник экспедиции О. Ю. Шмидт и лучший машинист Союза тов. Томке. Кадр из фильмы «Командиры страны». Реж. Карашев, опер. В. Соловьев

Кинохроники обладает необходимыми производственно-организационными возможностями, обладает таким людским составом, который способен осуществить кинодокументацию наших экспедиций, причем кинодокументацию, поднятую до уровня подлинного художественного мастерства.

Фильма «Челюскин», сделанная Союзкинохроникой, — яркое доказательство этому.

Мы утверждаем, что вне системы, вне производственно-творческого организма кинохроники, ее организационной структуры создание этой фильмы явилось бы невозможным.

2

Одним из решающих факторов, обеспечивших успех фильмы, явился охват силами Хроники всей экспедиции «Челюскина» и спасательных работ, расстановка сил в процессе создания всей фильмы.

Отход «Челюскина» из Ленинграда был заснят Ленинграской фабрикой Союзкинохроники. Было заснято прощальное слово Отто Юльевича Шмидта. Этот документ впоследствии, как мы видим, значительно обогатил и усилил начало звукового варианта фильмы «Челюскин».

На борту самого «Челюскина» находились операторы Союзкинохроники Шафран и Трояновский. Они снимали весь путь корабля вплоть до зимовки. Когда Отто Юльевич отправил с зазимовавшего «Челюскина» на материк специальным отряд, в его состав был включен и оператор Трояновский, который полностью заснял весь переход отряда.

Оказавшись вместе со всеми челюскинцами на льдине, Шафран с максимальной полнотой, в пределах имевшейся у него пленки запечатлел жизнь и борьбу ледового лагеря Шмидта.

Одновременно операторы Союзкинохроники снимали работу спасательных экспедиций.

Кинохроникеры вместе со спасательными экспедициями опоясали лагерь Шмидта: на «Смоленске» снимал Микоша, на «Сталинграде», а позже и на «Смоленске» снимали Самгин и Вихарев, на «Красине» снимали Паллей и Масленников.

О. Ю. Шмидта и Ушакова операторы Союзкинохроники встретили у самой границы и сопровождали до Москвы, все время снимая и на звук. Начиная от Владивостока, весь триумфальный путь челюскинцев к Москве снимали двадцать пять заранее расставленных операторов. Они снимали не только там, где поезд челюскинцев останавливался, но и на полустанках, у будок стрелочников, мимо которых поезд мчался безостановочно, приветствуемый страной, снимали просто на полях, по всему пути... Они снимали с аэропланов, параллельных и встречных поездов, железнодорожных мостов, телеграфных столбов, снимали с самого поезда челюскинцев. В Москве приезд челюскинцев снимали пятнадцать операторов. Подход поезда к вокзалу и потрясающая встреча на перроне были полностью засняты на звук. Тонваген (зву-

ковая передвижка) сопровождал челюскинцев от вокзала к Красной площади. На Красной площади также снимала звукопередвижка, зафиксировавшая речи Куйбышева, Шмидта, всех героев-летчиков, речь капитана Воронина и все многообразие звуков и шумов, наполнявших в этот день Красную площадь.

Такой размах съемочных работ мог оказаться под силу только кинохроникальному участку нашей кинематографии, объединяемому Союзкинохроникой, ибо в распоряжении Союзкинохроники четыре фабрики и 17 отделений (не считая кинопоезда), — ибо по всей необъятной нашей стране, включая самые далекие ее уголки, разбросана армия кинохроникеров, всегда, в самые трудные моменты, в любой обстановке находящаяся на посту, — ибо люди, творческие работники, объединенные Союзкинохроникой, снимавшие фильму «Челюскин», самоотверженны, выносливы, остроглазы, оперативны, причем эта оперативность хроникеров сочетается с все возрастающим мастерством, творческой культурой и идейностью.

В этом отношении интересно проследить за тем, как работали челюскинцы: основной автор — Аркадий Шафран и оператор Трояновский.

10 августа «Челюскин» отошел от Мурманской пристани. В этот же день начался подготовительный период будущей картины. Началась разработка вариантов сценарного плана, исходя из трех предпосылок.

1. «Челюскин» достигнет острова Врангеля, — вариант самый хороший как для фильмы, так и для самого похода.

2. «Челюскин» не достигнет острова и выйдет в Берингов пролив.

3. «Челюскин» не достигнет острова и не выйдет в Берингов пролив.

Надо было снимать так экономно, чтобы имеющиеся 4 500 метров пленки хватили на любой вариант результатов похода и чтобы из заснятого материала при любой комбинации можно было смонтировать фильму.

Шафран и Трояновский часто после съемочного дня «раскладывали» снятый материал по вариантам. Делали пометки: если выйдет вариант номер такой-то, то заснимается такой-то план к сегодняшнему эпизоду и т. д.

Так, в процессе съемки неустанно уточнялся и оттачивался сценарий. А позднее, когда Трояновский был отправлен вместе со специальным отрядом с зазимовавшего «Челюскина» на материк, сценарий уточнялся по телеграфу. Оставшийся на «Челюскине» Шафран и находившийся уже на «Литке» Трояновский в телеграммах, исходя из состояния «Челюскина», определяли дальнейшее построение сценария, а значит — и построение будущей фильмы. В одной из ответных телеграмм Трояновский пишет Шафрану:

...«Обязательно при условии любой погоды необходимо закончить все съемки по старым эпизодам плюс отснять выход «Челюскина» в чистую воду так, чтобы он завершал борьбу, был конечным эпизодом. Это — отступление от первоначального плана, но от-

Кадр из фильмы «Челюскин». Оператор А. Шафран

павший остров Врангеля на это вынуждает. Необходимо тщательно отснять дрейф, борьбу за дрейф в нужном направлении, все авралы, особенно выемку льда, — это будет ценнейшим материалом похода...»

«Челюскин» дрейфовал стоя, двигался вместе со льдами. Безграничны были эти равнины льда, завершавшиеся у горизонта, вокруг ничего не менялось, дрейф зрительно не ощущался, вот почему наглядно показать дрейф нельзя было. И только в Беринговом проливе Шафран сумел снять «Челюскина» со льда, неподалеку от мыса Дежнева и острова Диомида.

Во время полярной ночи, когда солнца совсем не было, Шафран съемки не производил, возобновив их лишь 15 января, с появлением солнца.

Пленки было очень мало, снимал экономно.

В течение января разработал полностью сценарий-план фильмы. Читал его Шмидту и многим членам экспедиции. Их указания помогли доработать, улучшить план.

Но осуществить его так и не удалось. События приняли другое направление. 13 февраля корабль был затерт льдами и пошел ко дну.

Здесь было уже не до сценария. Шафран еще в начале похода при расстановке сил был включен в авральную бригаду по выгрузке продовольствия и сейчас сразу же принялся за выполнение своих обязанностей.

«Не знаю, — вспоминает Шафран, — сколько времени я работал. Помню только, что в самый горячий момент работы мне показалось, что нос судна немного опустился. Я решил: нужно немедленно снимать.

Сейчас же побежал к кораблю, в каюту. В голове одна мысль: аппарат, пленка, аппарат, пленка. Когда пробегал по нижней жилой палубе, то через открытую дверь одной из кают увидел разорванный борт и куски льда, уже заполнявшие каюту. Вбежав в свою каюту, быстро собрал аппарат, кассетницу, штатив, заснятую пленку вложил в железный ящик(неиспользованная пленка была в кассетах) и все это выкинул на палубу через окно каюты. После этого по коридорам пробежал к окну и быстро перенес все на лед.

Установив аппарат, сейчас же начал снимать со льда моменты разгрузки.

Погода, мягко выражаясь, была совсем не «съемочная». Кончалась пленка. Я удивлялся потом, как это мне удалось перезарядить пленку в снежном вихре, морозе. Снег залеплял внутренность аппарата, но пленку перезарядить все-таки удалось. Я снимал и одновременно работал: перенесу ящик и снова снимаю, перенесу ящик и снова снимаю.

Снимать становилось все труднее и труднее, вихрь и мороз усилились. Когда перезаряжал, пленку — снял рукавицы и обморозил пальцы. Сгибать их без боли нельзя было, нельзя было прикоснуться к лупе. Мятель и мороз обжигали лицо. Когда удавалось заглянуть в лупу, все равно видно ничего не было, так как лупа все время запотевала.

Снимая выгрузку, устал страшно. Продолжать работу было трудно. Тогда я оттащил аппарат, поставив его с рассчетом съемки общего плана, и залез в тогда еще единственную палатку, чтобы немного защититься от ветра. Не помню, сколько пробыл в палатке, но вскоре услышал крик: «Аркадий, иди скорее, судно тонет!»

И немедленно выбежав, я начал снимать с уже установленной точки.

Аппарат за это время успел застыть так, что ручку пришлось крутить с такой силой, как будто бы это был Гозовский аппарат.

Судно медленно погружалось в воду.

Начались лагерные будни. Пленки для съемок было мало,нужно было не теряясь снимать самое главное, самое яркое. И здесь особенно важны были сценарные наметки, составлявшиеся по совету и под личным руководством Отто Юльевича.

Встреча героев Советского союза и челюскинцев в Ярославле. Кадр из фильмы «Командиры страны». Реж. Караушев, опер. В. Соловьев

Выполнение труднейших текущих обязанностей, возложенных на каждого челюскинца, съемке не мешало, главное пленка, нужна была пленка.

Каманин и Молоков в первый рейс привезли 6 коробок пленки. И это было во-время, так как буквально в момент их прилета кончился последний метр пленки».

«Когда я прилетел, — рассказывал уже в Москве Молоков, — Шафран, даже не поздоровавшись, сразу спросил: А пленка есть? и полез в кабину. Поблагодарил уже позже, когда прилетели в Ванкарэм».

Трудности, с которыми столкнулся Шафран во время киносъемок в лагере, всем известны. Но они не останавливали Шафрана. До последнего момента кинохроникер был на своем посту. И даже в Москве встречающие челюскинцев первым увидели Шафрана: он стоял на площадке паровоза и снимал встречающих.

Шафран прибыл в Москву 19 июня, а 20 уже сидел над монтажом фильмы. 28 июня, через 9 дней после приезда челюскинцев, первый рабочий экземпляр немого варианта фильмы «Челюскин» был показан на широком общественном просмотре. Встретили фильму восторженно. Но работы не прекращались. И 16 июля началась демонстрация фильмы по стране одновременно в немом и звуковом вариантах. Экраны двадцати восьми кинотеатров Москвы были отданы фильме «Челюскин». Несмотря на необыкновенную жару, во всех театрах все сеансы проходили с аншлагами. С утра у касс образовывались небывалые очереди. Демонстрация фильмы превратилась в массовый радостный праздник. Успех «Челюскина» — это триумф советской кинематографии, триумф стоящей на высоте своих задач советской кинохроники. Мы считаем, что успех «Челюскина» необычайно показателен именно как успех документальной хроникально-экспедиционной картины. В. Шнейдеров задолго до выпуска фильмы уверял на страницах «Советского искусства»:

«...Будущий успех хроникальной фильмы о «Челюскине» не может быть показателен. Доблестная эпопея челюскинцев и героев-летчиков так грандиозна и значительна, что покажи на экране любой немонтированный сырой киноматериал — все равно успех фильмы обеспечен».

Фильма «Челюскин» пользуется и будет пользоваться небывало грандиозным успехом у широчайших масс зрителя не просто и не только потому, что это — хроника великой челюскинской эпопеи, а потому, что фильма рассказывает о челюскинской эпопее чрезвычайно полно, взволнованно, со свойственной хронике неподдельной правдивостью, с большим художественным

Кадр из фильмы «Челюскин». Оператор А. Шафран

мастерством, с большой эмоциональной воздействующей силой.

Все решает качество заснятого явления в процессе свершения. Успех картины «Челюскин» определяет качество материала, заснятого кинохроникерами на протяжении всей челюскинской эпопеи. И прежде всего — качество материала оператора Шафрана и тех многочисленных операторов, которые снимали путь поезда челюскинцев по стране.

3

«Челюскин» начинается отплытием и массовыми проводами «Челюскина» из Ленинграда. Кадры, открывающие картину, пронизаны большой теплотой. Панорамы набережных, заполненных толпами ленинградцев, провожающих корабль в далекое плавание, равно как и панорама самого корабля, каждый «кусочек» которого сблеплен командой и членами экспедиции, прощающимися с Ленинградом, композиционно необычайно остры и выразительны.

Прекрасный образец хроникальной сжатости до предела, но в то же время чрезвычайно содержательного кинорепортажа — съемки в Копенгагене.

Операторы сняли немного, но сняли очень интересно, главное — сумели выбрать интересное: посещение командой нашего полпреда т. Кобецкого; делегация копенгагенских комсомольцев на «Челюскине», многочисленные интервьюэры О. Ю. Шмидта; двумя-тремя планами, снятыми в городе, Шафран и Трояновский передали атмосферу и своеобразие копенгагенских улиц и совсем уже хорошо вышли кадры отхода «Челюскина» из копенгагенского порта, прощание норвежцев, усыпавших набережную, с советским кораблем, боевое «Ротфронт» молодежи сквозь цепь полицейских.

С большим вкусом сняты норвежские фиорды. В пейзажах фиордов операторы достигли большого фотографического совершенства.

Блестяще снята летящая над кораблем чайка, как бы провожающая «Челюскина» в героический поход. Искусно пользуясь съемочным автоматом, оператор сумел надолго удержать полет чайки в кадре. Такое длительное кинонаблюдение за движущимся объектом удается редко.

Пройдя норвежские фиорды, миновав Новую Землю, «Челюскин» вышел в Карское море. Здесь корабль встретил впервые льды. Здесь начались ледовые съемки. И уже первые ледовые кадры картины свидетельствуют о большом мастерстве, большой операторской культуре, хорошем подлинно художественном вкусе Шафрана и Трояновского. Необозримые, безграничные пространства Арктики в представлении многих, созданные картинами о далеком севере, которые мы видели до «Челюскина», чрезвычайно однообразны. Но это — кажущееся однообразие, рожденное поверхностным, подходом к арктическим съемкам.

Хроникеры увидели и показали то, чего не смогли увидеть или быть может, увидев, не смогли передать другие кинематографисты, участники иных аркти-

ческих экспедиций. Арктика в картине «Челюскин» предстает перед зрителем во всем многообразии своих мятелей и вихрей, своих суровых пейзажей, огромных и различных по форме вековых и «текущих» льдовых нагромождений. Лучшее из этих съемок — кадры наступления льдов на дрейфующий корабль, сжатие корабля ледяными громадами, вплоть до момента гибели корабля, а также все снятое Шафраном в лагере (путь на аэродром через вековые нагромождения, общий план аэродрома и т. д.).

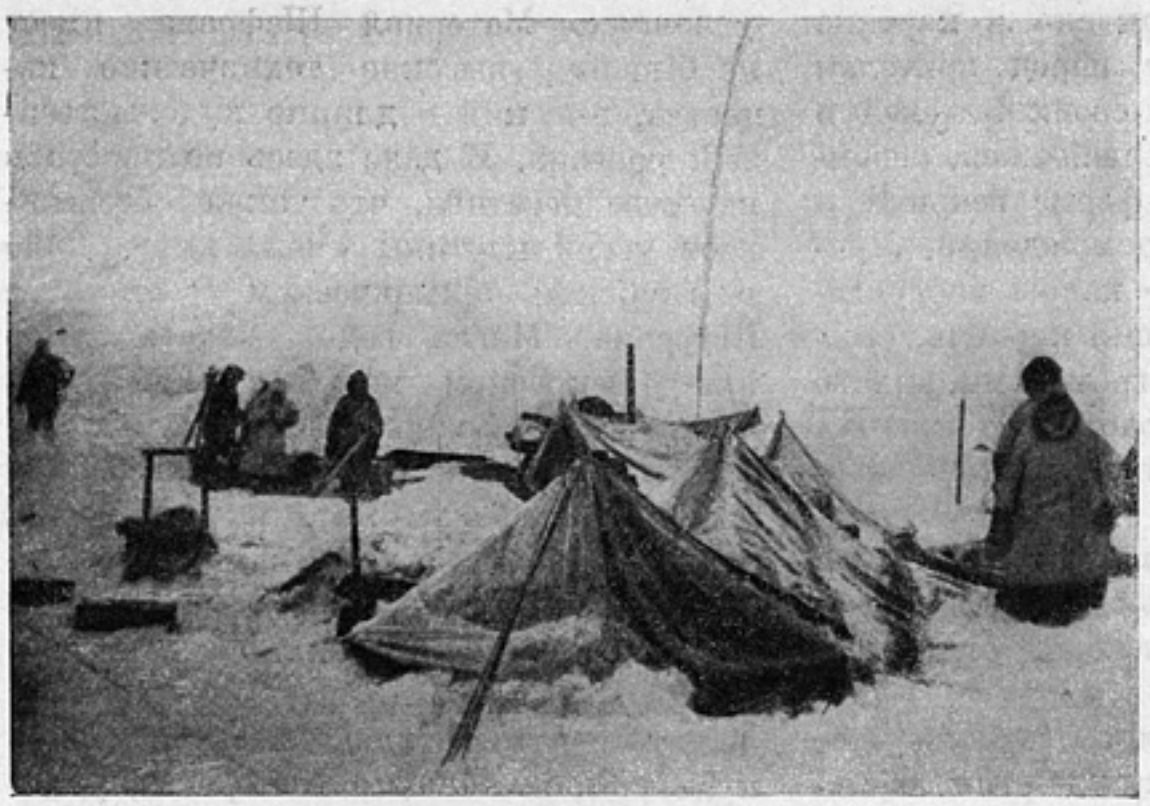
Очень хорошо, очень д е й с т в е н н о заснят Трояновским переход отряда на материк.

Мы подчеркиваем слово «действенно». Для многих арктических картин характерна статическая передача движения экспедиций, навеянная, вероятно, внешней статичностью Арктики. В картине же «Челюскин» каждый кадр насыщен действием, динамикой. Наиболее действенные, динамические моменты похода удачно сняты Трояновским и Шафраном. Особенно первый аврал (13 августа), встреча «Челюскина» с «Красиным», разведочный полет Бабушкина и Воронина, научная работа Комовой, Гаккеля и Хмызинкова, пуск радиозондов, утренняя физкультзарядка команды «Челюскина», заготовка пресной воды, второй аврал, борьба за жизнь корабля.

Из всего материала, составляющего картину «Челюскин», исключая съемки проезда из Владивостока в Москву, самый хороший негатив оказался у Шафрана, снимавшего в самых плохих условиях. Материал Шафрана имеет необычайно высокие технические качества, высокий подлинно художественный уровень. И дело здесь не просто в качестве негатива, что также обеспечивает успех картины «Челюскин». Дело в глубоком органическом мастерстве Шафрана. Могло ведь оказаться, что при прекрасном негативе ничего из заснятого Шафраном материала использовать нельзя было бы. Многие, зная уже, что гибель «Челюскина», жизнь лагеря и спасение челюскинцев Шафраном сняты полно, не верили, что все снято хорошо. И вот оказалось, что все снято Шафраном отлично и на всем лежит печать большой операторской культуры, настоящего мастерства, умного творчества. Снимая выгрузку «Челюскина» и его гибель в пургу, вихрь, в сорокаградусный мороз, Шафран, казалось бы «не разбираясь», выбирал точки и ставил аппарат. Однако в результате мы видим прекрасно снятые, поистине потрясающие, не имеющие себе равных кадры гибели «Челюскина» и разгрузки погружающегося в воду корабля.

Мы убеждены, что для Шафрана это не случайная удача. Об этом свидетельствуют его последующие съемки, проходившие в труднейшей обстановке, но творчески осуществленные блестяще. Он заснял полностью прилет в лагерь и посадку самолета Слепнева, вплоть до «крена» и поломки. Это — операторский шедевр. Прекрасны бытовые эпизоды лагерных съем к Шафрана: «Фабрика-

Кадр из фильмы «Челюскин». Оператор А. Шафран



Кадр из фильмы «Челюскин». Оператор А. Шафран

кухня» дяди Саши, прогулка Аллочки Буйко, утро в лагере, умывающийся снегом Шмидт и т. п. Для всего снятого Шафраном характерна предельная внутрикадровая слаженность, четкость и свежесть композиционного построения каждого кадра, «сюжетная» завершенность каждого эпизода и, что очень важно, последовательность каждого эпизода. Смешно было бы требовать от Шафрана в условиях лагеря снимать по специальному сценарию, но в каждом кадре, в каждом эпизоде ясно сквозит единая линия действия, ощущается может быть несколько робкое, но глубоко продуманное сюжетное развитие. Эпизоды, факты, события, отражаемые Шафраном, возникали неожиданно, возникали необычайно быстро, но Шафран, молниеносно ориентируясь и учитывая ограниченное количество пленки, тотчас определял нужность данного эпизода, факта, события для будущей картины, место данного факта в общей цепи уже заснятых и предполагаемых к съемке «долгожданных неожиданностей».

В результате Шафран заснял почти все узловые моменты жизни и борьбы лагеря Шмидта, полеты героев-летчиков по спасению челюскинцев, вплоть до выгрузки из самолета последних шести спасенных челюскинцев и собак. И как бы осуществляя свой неписаный сценарий, Шафран не забыл и о кадре, завершающем в картине материал лагеря челюскинцев: общий план опустевшего лагеря с развивающимся над ним советским флагом. Незабываемый кадр, прекрасно разрешенный в световом отношении. В его съемках прекрасно использовано и передано богатство и различие световых сочетаний Арктики (мыс Дежнева, корабль в день 16 годовщины Октября и т. д.). Все съемки Шафрана, так же как и Трояновского, несмотря на часто меняющиеся съемочные условия, пронизывает единство фотографического стиля.

Единство фотографического стиля пронизывает также и его последующую часть картины — возвращение челюскинцев в Москву, начиная съемками на «Смоленске» и заканчивая встречей на Красной площади. Блестящие фотографические качества всех без исключения эпизодов проезда челюскинцев по нашей стране в Москву, съемка которых была осуществлена силами двадцати пяти операторов, свидетельствует о том, что наша хроника уже может соревноваться со съемочной техникой американской хроники, свидетельствует об огромном росте основной движущей силы нашей кинохроники — ее операторского состава.

Путь поезда челюскинцев по ликующей стране по своей силе не уступает материалу, снятому Шафраном. Это необычайно эмоциональная часть картины. В каждом кадре колоссальнейший заряд теплоты, искренности, страстного, взволнованного творчества. Переход от последнего кадра опустевшего лагеря к танцу Саши Погосова под аккомпанемент челюскинцев и героев-летчиков потрясает, как потрясают и последующие кадры — зарисовки кипучей радостной жизни на борту «Смоленска». Слепнев, заводящий патефон, Леваневский, игра-

ющий с медведем, Молоков и Водопьянов, сражающиеся в домино, Каманин, учащий комсомольца-чукчу управлению рулем самолета и приподносящий Комовой букет ландышей, сброшенный с самолета приветствовавшего «Смоленск» у Владивостока, — все эти и многие другие эпизоды схвачены операторами с большим уменьем, без всяких подыгрываний, без фальши, просто и правдиво. Славный облик любимых всей страной Советского союза, основные контуры которого так ярко начертил в своем материале Шафран, был бы не полон без этих на редкость интересных, наполненных огромной человеческой теплотой эпизодов, совершенно ошеломляют прекрасные и непревзойденные кадры проезда поезда челюскинцев по стране. В этих кадрах как бы сконцентрирована величайшая радость всей страны, отмечающей новую великую победу социализма. В каждом кадре сквозит огромное счастье миллионов приветствующих героических сынов своей великой родины. Самые яркие и в то же время необычайно простые проявления чувств и настроений, которые охватывали в эти дни каждого пролетария страны, с большим чувством большой творческой оперативностью «выхвачены» операторами из всей массы не имеющих себе равных, незабываемых эпизодов, окружавших проезд челюскинцев. Колхозница, преподносящая Каманину на одной из станций кринку молока, девчата, бегущие за поездом и на-ходу забрасывающие его цветами, радостно улыбающийся им из окна вагона Воронин, свежие полевые цветы, покрывающие ступеньки вагонов мчащегося поезда, отдельные группы и лица в рядах встречающих и приветствующих челюскинцев на станциях и по улице Максима Горького, встреча руководителей-челюскинцев и героев-летчиков вождями партии и правительства во главе с тов. Сталиным, их дружеское рукопожатие, тов. Сталин, принимающий подарок от капитана Воронина, Максим Горький, целующий Карину Васильеву, — все эти и еще многие и многие увиденные и правдиво, тепло рассказанные эпизоды и слова переносят зрителя в памятные дни встречи героев, снова будят переживание великого праздника их спасения и возвращения на родину. Родина — это слово читаешь в каждом эпизоде, каждом кадре, любовь к родине, к своей родной стране воспринимаешь как ведущий мотив картины.

Во весь рост встает в картине волнующий образ нашей великой героической родины, воплощенный в миллионных массах рабочих, колхозников, трудящихся нашей страны, которые, приветствуя героев Арктики, одновременно сами являлись участниками челюскинской эпопеи, ибо дело челюскинцев — это дело всей нашей страны, всей нашей родины, ибо лучшие сыны родины — челюскинцы — победили при помощи и участии всей страны. Можно с уверенностью сказать, что после «Броненосца Потемкина» и «Арсенала» не было у нас еще подобной «Челюскину» картины о массах в революции, не говоря уже конкретно о картине, которая показывала бы героические массы строителей социализма в нашей стране, их всепобедное шествие вперед.

Но масса строителей новой жизни, строителей социализма в нашей стране — это не обезличенная масса. И в «Челюскине» она показана не безлико. В массе не растворяются отдельные конкретные люди, наиболее ярко выражающие лицо коллектива, их воспитавшего и выдвинувшего, не расплываются конкретные образы большевиков, героически утверждающих силу и волю рабочего класса и коммунистической партии. Наоборот, образы каждого большевика, каждого челюскинца и героя-летчика, имена которых знает вся страна, весь мир, приобретают в картине особенную силу именно потому, что все время ощущаешь органическую, неразрывную связь этих отдельных большевиков с миллионными массами трудящихся, со своим классом, своей партией.

«Нет таких крепостей, которых
большевики не могли бы взять» —

вот о чем рассказывает картина «Челюскин», которая войдет в мировую кинематографию как величайшее революционное художественное произведение.

В звуковом варианте фильмы на большом качественном уровне — документальные звукозаписи встречи поезда челюскинцев на перроне московского вокзала, проезда по улице М. Горького, митинга на Красной площади. Вряд ли какая бы то ни было музыка смогла бы передать все многообразие, сочность

и красочность звуков радостной встречи записанные в первоисточнике и явившиеся органической частью кинодокументов о встрече челюскинцев.

Возможности документальной звукосъемки использованы в картине с большим мастерством и хроникерской оперативностью: ничего не пропущено, все наиболее яркое на звук записано, причем записано выразительно, четко, без малейшего извращения. Такие звуковые киноцокументы как полностью вошедшие в картину речи тт. Куйбышева, Шмидта, Каманина и замечательные своей простотой слова Молокова и Воронина обладают огромной эмоциональной силой.

Сильное впечатление производят мастерски записанные постепенно нарастающие раскаты «ура», которыми Красная площадь коллективно приветствовала челюскинцев и героев-летчиков.

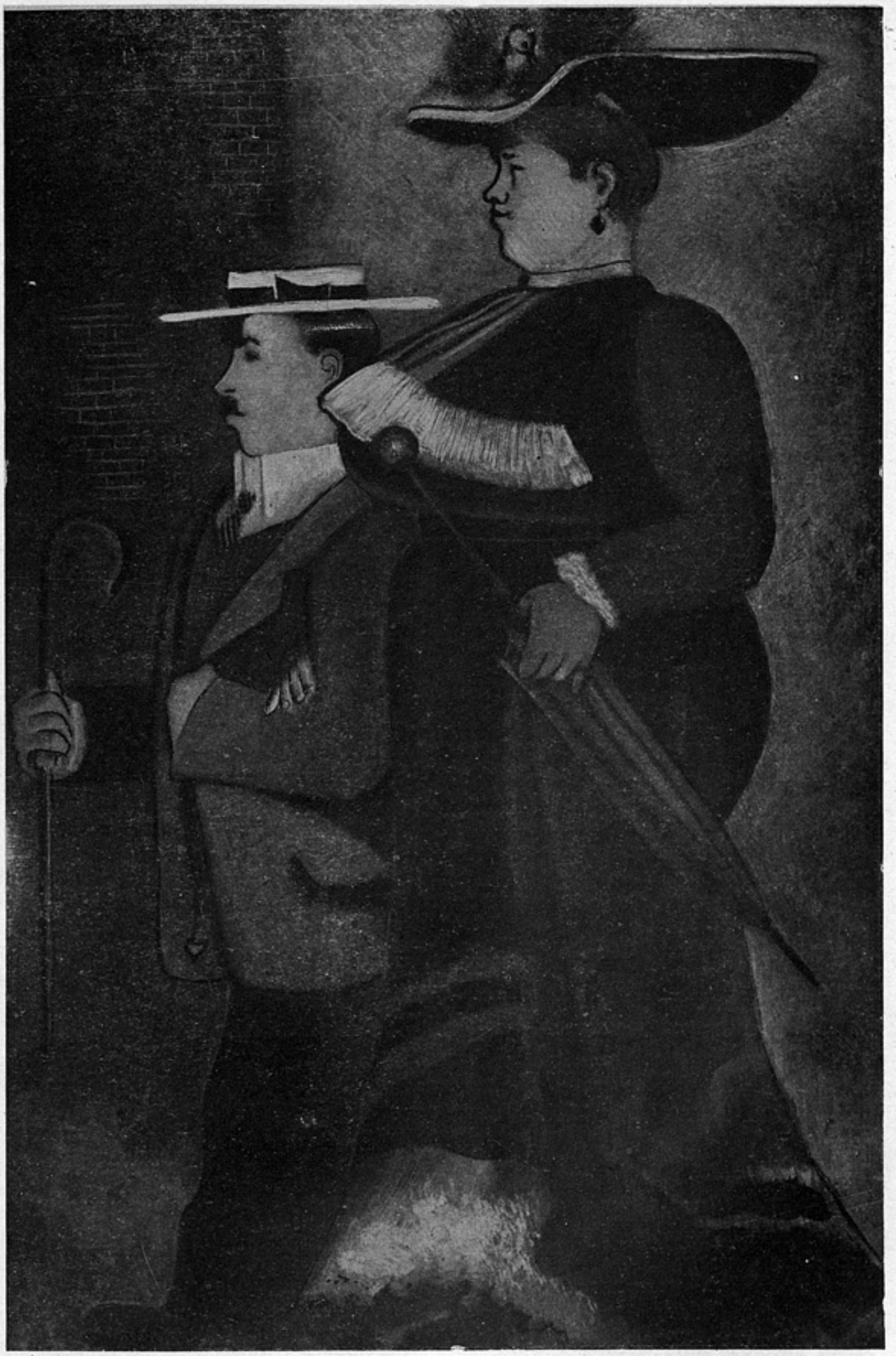
Звук несомненно обогатил картину «Челюскин», но именно документальный, синхронно записанный звук, а также некоторые озвученные природными шумами куски (полет самолета Бабушкина в разведку, встреча «Челюскина» с «Красиным» и т. п.). Музыка же, которой озвучена картина, носит явно иллюстративный характер, причем и с этой несомненно суженной задачей композитор не справился. Один музыкальный кусок часто не связан с другим, последующим, вся компиляция музыкального сопровождения фильмы сделана чрезвычайно неряшливо. Видно, что композитор не прочувствовал и даже просто не продумал тему. Не чувствуется творческого подхода композитора к стоящему перед ним заданию. В результате музыка в большинстве случаев ощущается как посторонний элемент в фильме и иногда даже мешает ее восприятию. Мы считаем, что фильма «Челюскин» заслуживала привлечения более выдающихся композиторских сил и быть может создания специальной оригинальной музыки.

Абсолютно неудачен диктор. Его комментарии, произносимые все время одинаково бесстрастным, холодным голосом, исполнены равнодушия ко всему происходящему в картине. В голосе, тоне, интонациях диктора ощущается человек посторонний как событиям, разворачивающимся в картине, так и взволнованно следящему за этими событиями зрителю. Это даже оскорбляет.

Неудачный выбор диктора нужно отнести, ясно, за счет режиссерской интерпретации челюскинского материала. В этом отношении можно назвать еще ряд режиссерских «грехов», допущенных в фильме, причем основной из них— слишком замедленный в монтаже темп начала картины, вплоть до последнего перед гибелью судна аврала.

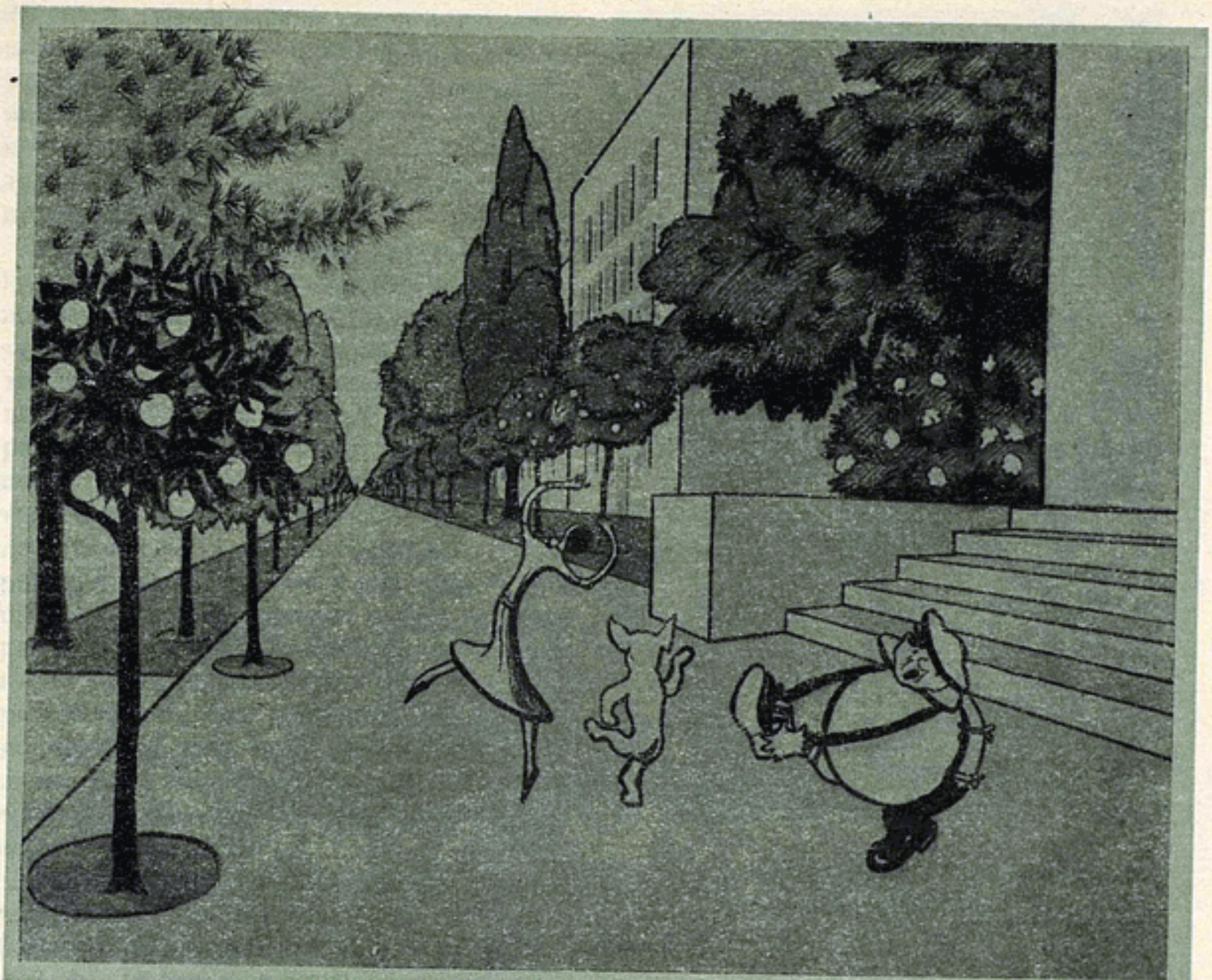
Вообще же монтажная бригада под руководством режиссера Посельского, в рекордный срок смонтировавшая полнометражную картину о челюскинской эпопее в немом и звуковом вариантах, блестяще справилась со своей задачей.

Кадр из фильмы «Челюскин». Оператор А. Шафран



Генплан постановки „Юность Максима“. Эскиз к эпизоду „Мастер с женой“ художника Еней

Генплан постановки „Стяжатели". Эпизод „Поп и странница на мостике"—эскиз художн. Уткина



Эскиз мизанкадра из фильмы „Веселая Москва“ в постановке режиссера-художника О. П. Ходатаевой по сценарию А. Филимонова

Заключенные

Литературный сценарий [1]

Н. ПОГОДИН

В кабинете Громова установлен макет узла шлюзов и плотины участка. Макеты поправляет Боткин. Большая вдумчивость. Обходит макеты, присматривается, морщится, что-то переставляет, прилаживает, молчит. Громов по ведомости делает итоги на счетах. Является Садовский. Он поклонился Громову. Боткин отвернулся и одновременно Садовский отвернулся от Боткина. Громов заметил. Легкая усмешка. Опущенные глаза.

— Дело стоит за лесом, — устало говорит Садовский.

Он утратил свою чрезмерную подвижность. Он скромен, вял и безразличен.

— Нужен лес, надо сплавить, — говорит он, — а людей нет.

— Да, людей нехватает, — отвечает Громов. — Слова скучные, но их не говорят скучно. Это катастрофа.

Громов не скрывает опасений.

— Нехватает людей и за это я отвечаю, — говорит Громов.

Добавил:

— Отвечаю.

Безразлично встает Садовский:

— Хорошо.

Вяло уходит. А в вслед ему бросает Громов:

— Через три дня вы получите лес.

Садовский остановился. Через плечо глядит на Громова Боткин. Садовский вышел из своего состояния апатии. Ноги что ли у него зачесались. Он потер башмаком о башмак, протянул руку, будто хотел что-то сказать, но опять весь увял, осел и глухо сказал:

— Ну хорошо.

И медленно прикрыл скучным скрипом дверь за собой. Боткин абстрактно стоит над макетом и рассматривает дело рук своих, как художник — свежее полотно. Громов в движении. Он расчищает стол от бумаг, нажимает кнопку, является комендант. Громов раскладывает карту на столе:

— Срочно воспитателя.

— Есть воспитателя.

Боткин неподвижно смотрит на макет и медленно отступает. Громов по-военному изучает карту.

Громов:

— Ваш Костя Капитан вышел из больницы?

Воспитатель:

— Вышел.

Громов:

— Деловой парень? С головой?

Воспитатель:

— Оо!

Громов:

— Пришлите его немедленно ко мне.

Воспитатель:

— Есть.

Опять на звонок вбегает комендант. (Сцена идет на быстром темпе).

— Поставьте вооружение на трех стрелков.

Налево кругом уходит комендант и возвращается с винтовками, приносит подсумки. Входит Костя Капитан. Он осунулся. Неспокоен. Снял шапку и сердито надел. Глянул на винтовки. Перевел взгляд на Громова. Долго глядят друг другу в глаза и не узнаешь — что возникает сейчас между ними. То ли бросятся друг на друга душить, то ли протянут руки друзей.

Громов сказал:

— Это ты выиграл мою жену в карты?

— Я.

Ни вызова, ни опасения. Твердо и резко — я.

— Садись.

Сел механически.

[1] Продолжение (см. журн. «Советское кино» № 7)

Боткин на их слова обернулся. Абстрактная маска сошла с его лица. Он хмуро и удивленно рассматривает Капитана.

— Ты назначен начальником экспедиции на сплав леса.

Как поднял руку Боткин, чтобы поправить прическу, так и замер.

Капитан вскочил. Громов быстро:

— Садись.

И опять возник его быстрый, деловой темп:

— Я тебе даю боевую задачу — в трое суток сплавить лес. Смотри сюда, — показывает карту, и Капитан смотрит. — Лес пойдет отсюда. У меня нет людей, собери своих ребят... Собери всех, которые ни чорта не хотят делать.

И Боткину:

— Инженер, покажите ему, зачем нам нужен лес.

Боткин, озираясь на Капитана, говорит:

— Пожалуйте сюда.

Капитан подходит.

— Вы знаете гидротехнику?

Капитан молчит.

— Это участок канала, который мы строим.

Капитан смотрит и спросил:

— Неужели?

— Это шлюзы, которые надо строить из особого леса.

Капитан говорит:

— Понимаю.

Громов вырывается к ним из-за стола:

— А этот лес ты должен сплавить нам в трое суток, иначе будет катастрофа.

Капитан пытается говорить.

— Разговаривать некогда, прими под расписку оружие.

— Оружие? — произносит Капитан.

— Пиши расписку.

Пораженный, уничтоженный Капитан вздрагивающей рукой пишет и скачут буквы. Является комендант.

— Оружие числится за начальником экспедиции.

Входит врач, который перевязывал Капитана.

— Вы поступаете в распоряжение начальника экспедиции.

Врач и Костя узнали друг друга.

— Не теряйте времени,— приказывает Громов. — Идите принимать припасы. Сегодня отправляйтесь.

Костя в стиле этих военных людей ответил:

— Слушаюсь.

И уже следом за Костей четко выходит комендант и врач. Боткин сидит, облокотившись на руки и уставившись в пол. Вдруг встал, подошел к столу Громова:

— Можно мне поехать с ними?

Громов оторопел, потом засмеялся, потом серьезно ответил:

— Поезжайте, инженер.

Капитан на складе. Уставил руки в бока и стоит в гипнозе. Рядом стоит завхоз — типичный представитель этой породы людей. У завхоза ведомость. Рабочие перед Капитаном укладывают на брезенте хлеба, туши баранов, мешки с картофелем... Вдруг Костя срывается с места, выхватывает ведомость у завхоза и бросается к весам.

— В чем дело? — недовольно спрашивает завхоз.

— Знаем мы вас, — недружелюбно отвечает Костя.

Несут ящики.

— Махорка.

Костя вскрывает ящик и строго проверяет.

— Водка.

Костя оторопел. Забыл о махорке. К нему несут четвертные бутыли с водкой.

— Да, да, на сплаве леса полагается людям водка, — успокаивает Костю завхоз.

И Костя быстро успокаивается. Он осматривает каждую четверть и неизменно нюхает, говоря:

— Знаем мы вас.

И вот перед ним богатство. И завхоз говорит.

— Ну, хозяин, распишись.

Костя расписывается: «Принял Костя Кап...», задумался, зачеркнул буквы «Кап» и написал «Дорохов», потом приписал «Начальник экспедиции».

Явился комендант, Костя кричит:

— Давай охрану. Разворуют.

Комендант вежлив:

— Вы получили оружие. Подыщите людей.

Костя задумался.

— Карауль, — сказал коменданту и исчез.

Стоит завхоз над добром и говорит, показывая головой:

— Пропало народное добро.

Капитан вводит двух молодых людей. Они обносились, но по одежде в них легко можно узнать бывших красноармейцев. Они не понимают, чего от них хотят. Капитан ведет их насильно. И ставит перед комендантом.

Капитан:

— Вы были в Красной армии?

— Были.

— Вы конечно проворовались?

— Проворовались.

— Вы будете охранять это народное добро, — строго говорит Капитан. — И если зернышко пропадет... вы меня понимаете?

— А с чем охранять?

Капитан подает винтовки:

— С оружием в руках.

Парни увидали винтовки. Первый, помоложе, во весь рот засмеялся и судорожно схватил за руку Капитана, принял винтовку и стал, вытянувшись на мгновенье; второй, постарше, тихо берет оружие, взял на-перевес, потом погладил винтовку, как живое существо, нежно открыл затвор, прижал винтовку к себе, вскрикнул.

— Товарищи, клянусь?..

И зарыдал.

Знакомые люди. Знакомые позы. Барак Капитана. И сам Капитан на скамейке. Крикнул:

— Тревога!

Переполох. Наподвижные люди вдруг ловко и мгновенно собрались вокруг Капитана. Тишина.

— Выпить хотите? — спросил Капитан.

Лимон ответил:

— Странный вопрос.

Оглянулся на людей, присмотрелся к Капитану. Закричал:

— Работать? Да?

Капитан нежно спросил:

— Вы хотите со мной спорить?

Лимон отступил.

— Дети, — продолжает Капитан. — Я не люблю трепаться. Вы мне верите?

Лимон снова выступил вперед:

— Тебе я верю.

— Мне жаль вас, дети, — продолжает Капитан. — Вам нужен свежий воздух и прогулка по реке. Но вы неопытные. Здесь не дом отдыха, здесь задаром не гуляют. Вы со мной согласны? Беспокойство спрячьте в карман. Над нами не поставят некого. Я — ваш начальник. Вам не трудно поднять ваши руки?

По-разному, но все же дружно поднимаются руки.

— Через час прошу выстраиваться по-военному без вещей.

И кто-то крикнул:

— Есть, Капитан!

Берег реки. Временная пристань. Гремит оркестр. Был митинг. Люди Капитана грузятся на пароход. На трибуне утверждено знамя. У знамени воспитатель с Капитаном. Воспитатель дает Капитану пачку газет «Перековка».

— Почитайте... для дела надо... Пригодится.

Капитан молча принимает газеты, засовывает в карман. Воспитатель посмотрел, как взял газеты Капитан, и, усмехаясь, сказал:

— Скажи откровенно — не будешь читать газеты?

— Честно говорю — не буду.

— Давай обратно.

Костя пренебрежительно отдает газеты. Хотел уйти, но воспитатель отобрал газету и резко дает ее Косте:

— Эту статью непременно прочтите, — указал. —Так приказал Громов.

Капитан взял газету, спрятал за пазуху:

— Одну статью могу прочитать.

Костя среди своих людей на пароходе. Бывшие красноармейцы обмундированы, продовольствие сложено в порядок, люди поют, все в порядке. Пароход отчаливает. Капитан увидел Боткина.

— Назад, — закричал Костя.

Боткин обернулся:

— Что у вас случилось?

— Обман! — кричит Капитан, — мне не верят? Не надо. Я не поеду. Вас послали смотреть за мной?

Боткин понял, мягко положил руку в перчатке на плечо Капитана:

— Друг, я тоже заключенный. Я не имею никаких прав.

— Зачем же вы едете?

— А зачем вы едете? — улыбнулся Боткин.

Сердито и неохотно ответил Капитан.

— Работать.

— Я тоже еду работать. Я буду принимать лес.

Капитан осмотрел Боткина и сказал:

— Тогда держитесь около меня, а то вас обворуют.

Стал рядом и углубился в газету. Северная река. Дикие берега. Где-то слышатся взрывы. Капитан, отрываясь от газеты, следит за палубой, за берегами. Вдруг с газетой в руках поднимается наверх, к капитану парохода:

— Интересуюсь, почему вы не даете полный ход?

— Спешить некуда, — отвечает заштатный капитан заштатного парохода.

— Капитан, вы давно купались в этой реке? — спрашивает Костя с улыбкой, — мои молодые люди могут вас искупать.

Капитан парохода передает в машинное:

— Полный!

Внизу на палубе, в кругу ватаги танцуют головорезы. Пароход пошел полным. Костя не меняет своей позы беспечности и веселья:

— Капитан, — Костя потряс газетой. — Я выполняю государственное задание. Дайте мне самый полный, если вы не хотите купаться.

— Прошу меня не пугать.

— Капитан, мне терять нечего.

— Самый полный! — кричит капитан.

Костя изящно снимает кепи. Легкий поклон:

— А теперь с вашей головы не упадет ни один волос.

Поворот. Костя ушел.

Огромным платком в клетку утирает вспотевший лоб капитан и вздыхает:

— Ну, и пассажиры... Ну, и бандиты.

———

Карельская деревня в лесу. На улице смятение. Бегут мальчишки, за ними идет женщина, оповещает:

— В лес воров пригнали.

Люди запирают дворы, собирают домашнюю птицу и коз, выносят старинные, тяжелые замки, наконец появляется мужиченко с плохоньким охотничьим ружьем и становится дозором на краю деревни.

В подворотне двора высовываются одна за другой пять ребячьих голов. И большим патроном заряжает страж.

———

Отчалил пароход от грустного берега. Радостно и облегченно кладет капитан в карман клетчатый платок и машет на берег рукой:

— Прощайте... счастливо оставаться!

Уходит пароход. Остались неприпаянно люди на болотистом берегу. Боткин набрал в галошу воды. Устроился на пне. Сидит наблюдателем. Кругом растерянность. Лимон закружил вокруг Боткина, встретился взглядом с Капитаном, ушел независимо. Капитан поднялся на бревна, разложенные вокруг. К нему молча сходятся люди. Капитан обратился к врачу:

— Медик, интересуюсь, у нас имеются больные?

Врач ответил официально:

— Все здоровы.

— Тогда в чем дело? — в толпу кричит Капитан: — Приказываю уничтожить унынье!

Позвал:

— Требуются три парикмахера.

Являются трое людей.

Костя продолжает:

— Требуются три повара.

Являются три повара.

И Костя заключает с жестом обобщения:

— Жизнь — есть удовольствие!

И вот устраивается лагерь. Располагаются шатры. Часовой становится у продовольствия. Кулинары устраивают котлы, они одели свои колпаки и белые халаты. Загорается огонь. Над одним из шатров появляется надпись на картоне «Парикмахерская. Жан из Парижа». Сидит Боткин на пне с тростью в руках, издали наблюдает. Улыбнулся. Являются облагороженные люди. Иные очень приятны. Можно увидеть двух-трех красавцев. Одного такого ловит Капитан:

— Покажите ваши руки.

Тот смущенно показывает руки:

— Понимаю,— говорит Костя.—Очень талантливые руки.

Попробовал мускулы:

— Идите катать эти палочки, — Костя указал на бревна: — Не стесняйтесь. Здесь все свои.

Этот красивый молодой человек идет к бревнам строевого леса, замешивается в кучках среди таких же, как он, неумелых и медлительных людей. Он пробует взять бревно. Бревно не поддается. Скука. Идут к другому полегче.

Костя бросается к Боткину.

— Вы инженер?

— Да.

— Покажите как надо работать.

— Друг мой, я сам ничего не знаю.

— Это очень печально, — говорит

Костя и подзывает сюда же человека сумрачного и тяжелого на походку:

— Вася, сколько раз вас посылали на Север?

— Три раза.

— Вася!

Костя обрадовался, подмигнул Боткину:

— Вася, вы спец! Вас уже учили, как надо работать. Вася, займитесь этими гладиаторами.

Сумрачно обещает Вася:

— Могу заняться.

Он является среди растерянных людей, ставит их шеренгой и один перед ними показывает, как берут лес, как его подводят к воде. Он сразу взопрел.

— Понятно?

Люди механически повторяют то, что проделывал Вася. Получается карикатура на работу. Костя сидит с газетой в руках, почитает, покачает головой, опять почитает. Наблюдает за работой. Махнул с досадой, спрятал газету, ушел, взял за заднее место Лимона, нагнувшегося над бревном, повернул к себе лицом:

— Мне нужен один бывший партиец.

— Таких здесь нет.

— Очень жаль.

Озабоченность. Но стиль тот же небрежный, самоуверенный и презрительный.

— Ах, в каксе общество я попал! — говорит Костя Боткину, — эти жулики определенно не хотят работать.

И вдруг Боткину в лицо, прямо:

— Вы не были партийцем?

— Нет, я — беспартийный.

Но Костя не отступил:

— Вы умеете писать воззвания?

— Нет. Не умею.

Тогда Костя вздохнул с деланным прискорбием:

— Боже мой, как вы похожи на меня.

И Костя сел тут же на пень, а Боткин вдруг куда-то присматривается, вдруг срывается и уходит. Но Костя не обращает внимания. Он на листке бумаги начинает писать: «Товарищи урки!» зачеркнул. «Товарищи шпана!», зачеркнул. «Товарищи гады!», зачеркнул. «Большие сволочи», зачеркнул. Плюнул. Порвал листок. Шепчет что-то и, увлекшись,потянул руку вперед, как оратор. Мгновенно на новом листке написал: «Все за одного, один за всех. Рванем работу и уедем с честью и славой. Да здравствует Беломорский канал. Ура!»

Прочитал и сказал:

— Мало.

Подумал и приписал. «Кто не работает тот не получает водки».

Спросил крупно с экрана:

— Убедительно?

И сам ответил:

— Факт.

Пошел с листком в палатку. Под деревьями появился плакат с текстом этого воззвания. И в плане контраста преобразились действия людей. Красивый парень работает чудовищно. Он в паре с другим скатывает к берегу одно бревно за другим.

— Я же говорил,— обращается к нему капитан. — У вас талантливые руки...

Но что с Боткиным. Костя подымает брови. Боткин потерял одну галошу. Его брюки в грязи, а шляпа съехала на затылок. Костя хохочет:

— Вы тоже хотите выпить?

Боткин серьезен.

— Я не пью, — говорит он.— Они отбирают молодняк.Они берут не тот лес. Нам нужен лес тяжелый...Они не хотят брать тяжелый лес! — Боткин возбужден. Костя берет его под руку и тихо говорит.

— Не кричите. Это не дети. Чего вы хотите? Они никогда не работали. Они все возьмут. Не кричите. Имейте к людям подход.

Боткин понимает. Значительно и раздельно, как бы для себя, повторяет Боткин:

— Да к людям надо иметь подход.

— Наденьте сапоги, — советует Боткину Костя. — Здесь, ей-богу, не пикник.

— Это действительно не пикник, — соглашается Боткин.

К Косте подходит деревенский страж со своим ружьем, за стражем следует женщина в слезах, за женщиной трое ребятишек, и каждый меньше ростом первого. Идут гуськом по росту.

Костя швыргнул носом:

— В чем дело?

Женщина навзрыд:

— Козу... козу украли...

Костя нахмурился, но пошутил:

— Поплачьте одну минуту.

Боткин опять наблюдает эту сцену со стороны. Он очень внимательно следит за Костей. Тот, не раздумывая, уходит в стан поваров. Что там происходит, неизвестно. Внимание сосредоточивается

на плачущем лице женщины и троих ребятишек. Лица вдруг проясняются, начинают улыбаться, возникает смех. Следом за Костей из стана кулинаров повар несет на руках связанную козу.

Костя говорит женщине:

— Назовите ее по имени.

Женщина позвала:

— Маня!..

Коза повернула голову.

— Ваша,— говорит Костя и, обращаясь к повару: — Отнесите это невинное животное на место.

Оборачивается через плечо к сторожу:

— Вы сторож?

— Да... — кланяется тот.

— Вы плохо относитесь к своим обязанностям, — небрежно бросает Костя через плечо и продолжает повару:— Сегодня вы будете охранять мирное население.

Повар взмолился:

— Костя, брось.

— Вы опозорили мое имя. Я за вас дал слово.

Повар, смирившись, поворачивается. Берегом, среди рабочих людей идет процессия. Впереди повар с козой, за ним женщина, трое ребят и в конце — горделивый страж.

Боткин снял шляпу, провел по волосам рукой и решительно направился к палатке Капитана. Там он сбросил пальто, швырнул с ноги одну галошу и взял в руки тяжелые болотные сапоги.

Наработавшиеся и мокрые люди выстроились в очередь. Вон плоды их рук— лес плывет по реке. Вон награда — над белыми колпаками поваров пар из котлов и звон посуды. Лимон вынес стол, поставил. Он же принес две четверти с водкой. У стола стал стрелок Петин с винтовкой, преобразившийся в красноармейца, сурового и непроницаемого при исполнении своего долга. Он не спускает глаз с двух четвертей. За стол сел Капитан. Врач подал мензурку. Костя наливает сто грамм водки. Деловитость. У Кости список. Он ставит кресты. Все происходит более или менее обычно. Петин никого не подпускает вне очереди близко к столу и не позволяет задерживаться и все время глядит на вторую четверть. Вдруг Петиным овладевает беспокойство. Он засопел. Глаза округляются. Первая четверть окончена. В этот момент Петин взял винтовку наперевес, щелкнул затвором.

— В чем дело? — спросил Капитан.

Петин вскричал:

— Водку украли!

Капитан смотрит на вторую четверть, на пробку, — пробка с сюргучем на месте, но в четверти третьей части водки не стало.

— Красивая работа, — сказал Капитан, но видимо растерялся.

На него смотрят насмешливо. Момент критический. Капитан медлит, наблюдает за четвертью, там медленно, еле заметно убывает водка. Капитан отворачивается и смотрит в сторону, там Лимон сидит и жует кусок хлеба. Капитан зовет его пальцем. Лимон подходит. Удивлен и незнающ. Тогда Капитан отодвинул четверть и указывает на маленькую дырочку в столе.

— Красивая работа.

Поднимает четверть вверх дном, в дне — маленькая скважина.

— Класс! — продолжает Капитан.

Затем из-под стола, из-под крышки вытаскивает солдатский котелок и заключает:

— Бойкот!

И вдруг в ответ рев:

— Бойкот! Бойкот! Долой! Гад! Сука! Вор!

Капитан поднял руку. Сказал Лимону, сдерживая гнев:

— Ты воруешь у товарищей честный трудовой паек. Ты — кусок сволочи.

———

Лимон идет к деревушке. Просто и легко проник на задворки. Нюхает. Он голоден и скучен. Залаяла собака, Лимон ушел. Является в ином месте деревни. А там по ночной улице ходит известный старик — сторож — и известный рябой человек — Вася — специалист по сплаву. Вася прислушался на лай. Знак стражу. Тот отдал Васе свое ружье. Вася между прочим взял и пошел, опираясь на него, как на посох. Потом сказал сторожу:

— Ты, дед, не мешай.

Исчез и сразу же вернулся с Лимоном, которого привел за руку. Вася не умеет говорить или переживать:

— Здесь людей беспокоить нельзя. Ты понимаешь?

Повернул Лимона и дал пинок в спину.

Сторож спрашивает у Васи:

— Скажи, пожалуйста, ты жулик или нарошно?

Вася озлился:

— На глупые вопросы не ствечаю.

Палатка. Капитан при свечке на обрубке пишет и мы видим что он пишет: «Хлеба 1200 килограмм. Остаток 800 килограмм». Вошел Лимон. Его не видит Капитан. Продолжает подсчитывать. Лимон вынимает нож, похожий на кинжал, и обходит Капитана сбоку. Глаза опущены. Его хватают сзади чьи-то руки. Лимон уронил нож. Капитан обернулся. Боткин, одетый в высокие сапоги и рабочую куртку, держит Лимона. Тот не вырывается.

— Он шел на вас с ножом, — говорит Боткин.

Капитан поднял нож, усмехнулся:

— Неужели?

Лимон вырвался.

— Запомни меня, — шепчет он. — Ты со мной будешь иметь встречу.

— Принимаю, — ответил Капитан и принялся ножом подчинять карандаш.

Громов у себя дома читает доклад инженера Садовского о постройке дамбы. Жена на постели. На часах — три.

— Коля, ты не спишь?

— Не сплю, — отвечает Громов.

Читает он насильно, трудно, сжимает виски. На часах — половина четвертого.

— Коля, ты опять не спишь?

— Не сплю.

Опять читает. Ему жарко. Он снял гимнастерку и сапоги, облил голову под краном. Читает. На часах — четверть пятого.

— Коля, ты еще не спишь?

— Не сплю.

Опять читает и перелистывает — еколько же осталось до конца?.. Фу... Много. Он отсидел зад. На часах — пять. Он снимает штаны, подходит к постели, берет подушку и, вместо того чтобы лечь, кладет ее на сиденье стула, садится, принимается читать, глаза слипаются, качнулась голова, сопротивление утрачено, упал на стол, уснул и храпит.

— Коля, ты спишь? — спрашивает жена и, не видя Громова:—Ну, спокойной ночи.

На часах — шесть.

К Громову входит Садовский. Короткая улыбка, короткий поклон.

— Ознакомились с моим докладом?

— Ознакомился, — резко отвечает Громов.— Садитесь-ка, парень. Что ты мне крутишь? А?

Громов резок, но прост и откровенен:

— Чего ты мне туман наводишь?

Громов потрясает докладом перед носом Садовского:

— Я тебя вижу насквозь. Чего ты добиваешься? Какая у тебя цель? Брось это дело. Все равно ничего не выйдет.

Садовский так же просто и откровенно смеется:

— Я знаю, что ничего не выйдет.

Затем Садовский уменьшается на глазах у Громова и, превратившись в куклу, бегает по столу, по своему докладу перед Громовым, а тот его ловит как ловят мух, хохочет и кричит:

— Инженер, бросьте валять дурака, бросьте!

На кровати вскочила жена. Удивленно:

— Коля, с кем ты споришь?

Громов проснулся:

— Мне спорить не о чем.

— Коля, ты переутомился. Тебе нужен отдых.

Громов ищет свою одежду. На часах— половина восьмого.

— Чего ты бредишь? Я хорошо выспался.

Громов у себя в кабинете. Он перед тремя инженерами держит на руках доклад Садовского, взвешивает его с большим юмором. но без улыбки. И открывает дверь Садовский. Громов замечает это, но, опустивши глаза, делает вид, что Садовского не видел. И Садовский остается на месте в пространстве приоткрытой двери. Инженеры—двое, что вместе вошли на заседание, и церковник. Церковник жуликовато ухмыляется, посматривая на пухлую стопу бумаги на руках у Громова.

— Ознакомьтесь, в чем тут собака зарыта,—говорит Громов и с рук на руки передает доклад инженеру-церковнику.

Тот знающе и грубо запихивает доклад в портфель. Садовский хлопает дверью. Оглянулись. Никого нет.

— Будет сделано, —говорит церковник. У него, оказывается, страшнейший бас.

— Срочно, — приказывает Громов.

— Будет сделано, — басом и независимо повторяет инженер, в то время как

двое других подобострастно кивают головами.

———

Они втроем сидят за столом над докладом Садовского. Сцена немая, но понятная. Инженер-церковник читает молча, лишь водит пальцем по строчкам. Палец останавливается. Церковник поворачивает голову то к одному, то к другому. Те качают головами. Снова идет палец по строчкам, повторяется то же, причем инженеры начинают хохотать, когда церковник остается серьезным. Последний листает пятнадцать страниц доклада, снова читает, вдруг останавливается на строчках, сплошь испещренных математическими исчислениями, переглянулся с инженерами, те оторопело, почти в ужасе пятятся назад, встают в столбняке, а церковник хохочет басом, сотрясая предметы, и падает на руки головой в изнеможении от смеха.

Явился Садовский.

Двое инженеров отвернулись и отходят к окну. Церковник еще не поднял головы.

— Верните мой доклад.

Церковник поднял голову.

— Я доклад переработаю, — говорит Садовский.

Церковник, подражая Громову, подымает доклад в обе руки, взвешивает и дружелюбно-интимно говорит:

— Эх, батенька...нельзя же так, батенька.

Садовский выхватывает доклад бормоча:

— Я переработаю.

И в коридоре, в углу у мусорного ящика рвет свой доклад с упоительной злостью. Он решительно входит в кабинет к Громову и опять остановился на пороге. Кто у Громова? Узнал. Это — Костя Капитан. Капитану Громов пожал руку:

— Благодарю.

Садовский сел у стены. Наблюдает пасмурно.

Громов говорит Косте:

— За эту работу тебе сбавили год заключения.

Садовский встрепенулся, но тут же деланно зевнул.

— Садись здесь, — Громов указал вглубь кабинета, где стоит макет на столе. — Пиши рапорт.

Костя идет к столу.

— Только без воровских слов, — вслед и строго добавил Громов. И к Садовскому невинно, весело, дружелюбно:

— Что скажете, инженер?

Садовский подошел к столу Громова, тяжело оперся руками на крышку стола, тихо сказал, не подымая глаз:

— Я свой доклад уничтожил. Если можете, забудьте. Я сейчас здесь изложу вам все на паре страниц.

Также весело уступает свое место за столом Громов Садовскому:

— Пишите, только без иностранных слов.

Садовский и Костя вдвоем работают в кабинете. Переглянулись.

— Мы имели счастье встречаться? — спросил Костя.

Садовский вскочил:

— Скажите, кто вы такой?

Костя с достоинством ответил:

— Я — Костя Капитан.

— Вы моряк?

— Я — вор, — гордо сказал Костя.

Садовский сел.

— За что вам сбавили год?

— За честную работу, — ответил Костя, не отрываясь от бумаги.

Опять вскочил Садовский, почти выбежал из-за стола. Ходит. Закурил, бросил:

— Будем откровенны...

— Пожалуйста, — Костя сел понезависимей.

— Вы же вор. Не обижайтесь...

— Восемнадцать лет я ношу это звание с гордостью, как король Лир.

Садовский схватил Костю за руку:

— Скажите мне, вор, как вы стали работать? Как это с вами произошло?

Костя усмехнулся:

— Что вы у меня спрашиваете? Я доктор? Я знаю?

— Помните...это для меня очень важно.

Но под насмешливым взглядом Кости Садовский опустил руки.

— Ах, ни чорта никто не понимает.

— Да, — согласился Костя, — кругом темные люди.

Садовский опять углубился в работу. Костя искоса глянул на Садовского.

— У этого мальчика хорошая ручка, «Паркер».

— Что вы сказали? — поднял голову Садовский.

Капитан ответил со вздохом:

— Личные психологические переживания.

———

Громов в бараке, где живет Капитан. Сидит на столе, окруженный народом:

— По три месяца вам за вашу честную работу зачеркнем.

Аплодисменты.

— Качать начальника!

— Стойте!

Смолкли.

— Дамбу насыпать пойдете?

— Пойдем! Пойдем!

— Тогда качайте.

Они подбрасывают Громова.

Капитан спит на своей кровати. Вдруг вскакивает:

— А меня?

Но его никто не слышит, и он говорит:

— Разве можно ждать от этих людей благодарности.

Лег, укрылся с головой, но вскочил и на ходу остановил Громова:

— Гражданин начальник, в этом доме очень скучно.

— Неужели? — засмеялся Громов.

— Я был замечательный баянист, — говорит Капитан. — За баян я сейчас вам отдаю полжизни.

Громов ответил:

— Подумаю.

Вдруг остановился, на кого-то нацелился, подзывает к себе пальцем.

Выходит обросший человек, всклокоченные волосы, грязная рубаха.

— Почему в баню не ходите? Где санитарная комиссия?

Бегут трое:

— Мы.

— Вшей разводить? Штраф захотели?

Это уже чекист в новом качестве, уже строжайший командир.

— Есть, гражданин начальник! — отвечает санитарная комиссия.

И в бараке эти трое подымают садом. Прежде всего попадает обросшему человеку:

— Откуда ты вылез?

Его бьют ногой в зад. (Нравы грубые и решительные, и это надо показать вполне реально). Обросший человек совершенно спокойно оборачивается к санитарной комиссии:

— А вы покажите ваш лифчик.

И отстегнул ворот у одного. Там плохо обстоят дела. Но жулики не любят неустойчивых положений.

Спит Костя Капитан. В бараке никого нет. Ушли.

— Я же говорю — культура прежде всего.

Костя проснулся. Что случилось?

— Вышли на работу? И без меня.

Так бы сказал Наполеон о своей армии.

Сказал и поник: это вы бросьте.

— Из меня берут мой авторитет... Нет.

Кто там идет? Софья.

Капитан бросается на постель, укрывается с головой, на голову кладет подушку. Издали не поймешь, есть ли под одеялом человек. Но Соня видит хорошо и садится к Косте на кровать. Тогда тот притворяется спящим и храпит со свистом. И это не получается.

— Кого обставляешь?

— Аа...это ты...я тебя не узнал.

Костя зевает, отворачивается, ищет что-то.

— Костя, про тебя в газете пишут.

Она дает Косте «Перековку».

— Ты — герой труда.

Костя смотрит газету. Да, там пишут про него, и это очень интересно, но тут же Соня, — товарищ старший, воровская совесть.

— Это опечатка, — говорит Костя.

Но что поделаешь с этой бабой, когда она издевательски смотрит в лицо.

— Это досадная опечатка в моей жизни, — сознается Костя, — Соня, даю тебе честное слово вора, пускай эта шпана работает, но я — никогда!

— Значит не о чем говорить? — спрашивает Соня.

— Не о чем.

— Прощай.

— Почему?

Соня встала. Лень и грусть.

— А я пришла вызвать тебя на соревнование.

Костя в самом деле опупел:

— Как вы сказали? Я вас плохо вижу. Вы — малокровная женщина.

Соня презрительно качает головой:

— О таком барахле в газетах писать?

— Ах, вы мне завидуете...

— За тебя другие работали. А ты — карьерист. Пахан!

— Соня, я женщин не бью. Я их давлю, — уже с мутным взглядом встает Капитан.

— Я не боюсь вашей нежности. Принимаете соревнование?

— Принимаю соревнование! — кричит Капитан.

— Сто пятьдесят процентов, — шепчет Соня.

— Двести! — кричит Капитан.

Соня подает бумагу.

— Распишитесь.

— Пожалуйста.

Трудовой день Беломорстроя. Главное место действия — насыпь дамбы. Дальше идут скальные работы у плотины и сооружения шлюза. Необычаен темп. Дело не в том, что люди быстро работают и движутся. На общем плане вдруг являются встречными лентами сотни людей с тачками. По дороге бегут грузовики. Движут вереницы повозок. Мгновенно, в зависимости от движения, меняется вид местности. Ближайшие взрывы делают черным небо, и под этим черным небом опять бегут ленты людей с беломорскими тачками.

Стоп. Переключение. Веселый пригорок с травкой. Акварельный вид. На веселом пригорке расположен духовой оркестр, играющий марш и вальсы большой стремительности. Дирижер оглядывается с пригорка на работы и, когда возникают взрывы, кричит оркестру:

— Форто!... Форто!...

Вздымаются ввысь блестящие трубы басов на форто. Среди тысяч людей почти рядом по участкам насыпают дамбу группа людей Кости Капитана и женская бригада Сони. Костя сам не работает. Он начальствует. Одет в свои модные сапоги, руки больше держит в кармане. Он не бегает. С видом командира он наблюдает работы. Зорок и деловит. Пришел парень переобуться. Тогда Костя бросается к нему.

— Вы балерина? — спрашивает он.— Интересуюсь, — вы балерина?

Парень, кое-как натянувши сапог, исчезает от Кости.

Красивый молодой человек останавливается около Цыгана:

— С бабами соревнуемся, — мрачно говорит он. — Смешно.

— Эти бабы... — Цыган косится на женщин, — эти бабы злые на работу.

Среди них появляется Костя и в административном азарте кричит:

— Вы политики?.. интересуюсь, — вы политики?

Цыган хватает тачку, молодой человек хватает тачку и разбегаются в разные стороны. Костя остается один и решительно шагает куда-то с видом сыщика. Он заглядывает в деревянное строение, где написано «Мужская», и исчезает там. Что там происходит — неизвестно, но строение вздрогнуло и затрещало. Костя выводит оттуда сумрачного человека — Васю. Вася обескуражен и сердит. В руках у него осталась газета, — как читал.

— Вася, вы — мечтательный человек. Вася, это вам не читальня.

Вася бросает газету.

— А сам ты работаешь? Начальника строишь.

Костя удивился.

— Вася, вы хотите со мной ссориться?

— Брось, Капитан, старые привычки, — говорит Вася, — так у нас дело не пойдет.

Плюет на руки, берет тачку.

— Подумай, Капитан.

Уходит. Капитан действительно задумывается. Он смотрит, как работают женщины. Соня сама ходит с тачкой. Она успела загореть, исчезли синяки под глазами, держится статно и не командует. Дело у нее поставлено интересно. Доски, по которым идут тачки, положены в форме огромного трезубца. Женщины подымаются с тачками на насыпь по центральной линии и, как бы по порядку номеров, — Нинка направо, полная Нюрка налево и т. д., устремляются по насыпи ссыпать землю. Они не возвращаются, а с пустыми тачками спускаются вниз по боковым линиям.

Костя оглядывается на свой участок. Там люди аттакуют насыпь. Бешеный темп. Азарт.

Думающе шепчет Костя:

— Неужели Софья нас побьет?

Усмехнулся.

— Не может быть.

Так же крупно лицо Сони:

— Неужели Костя нас побьет?

Шмыгнула носом по-детски:

— Не может быть.

Садовский торопливо шагает с трассы к строению, имеющему вывеску «Столовая». Он пробует обед из котлов на кухне. Он деловито пережевывает еду и дегустаторски чмокает языком. Толстый повар, как школьник, ждет результата и глядит Садовскому в рот. Первая

проба проходит благополучно — Садовский молчит, но вторая вызывает стремительную реакцию.

Садовский с половником в руке наступает на повара, тот задом пятится перед Садовским из кухни. Они попадают в пустую столовую и здесь проделывают сложные мизансцены, после чего, накалившись до предела и размахивая поварским оружием, инженер Садовский кричит:

— Вы не повар! Вы вредитель!

Снаружи в дверь эту сцену наблюдает Громов и при слове вредитель захлопывает дверь и хохочет. Откроет, глянет в столовую и снова хохочет. Что там происходит—неизвестно. Садовский выходит из столовой. Громов серьезен, точно ничего не видел:

— Что у вас случилось?

Садовский умен.

— Ничего, — отвечает он кратко: — все будет в порядке.

— Очень хорошо.

Они на земляных работах на участке Сони. Громов показал Садовскому:

— Красиво? — четко настойчиво спросил.

Садовский молчит.

Они по дороге, где движется все вместе — грузовики, навстречу люди с тачками, лошади.

Громов спрашивает резко:

— Красиво?

Садовский развел руками.

— Ну, значит я не умею работать.

— А вы попробуйте, — просто улыбается Громов. — Попробуйте, инженер, стать ближе к жизни, к живым людям, к живому делу. Это очень помогает.

Сошлись стена на стену не очень дружелюбные бригады женщин и бригада Кости Капитана. На середину вышли Соня и Костя Капитан. Они, не глядя друг на друга, поздоровались за руку. молчат. Ждут. Является прораб с десятниками. У них в руках бумаги. Прораб принял бумаги, надевает очки... Ах, как он нетороплив, подлец!

— Слушайте, Юрий Цезарь, нельзя ли поскорее?

Юрий Цезарь глянул через очки на Капитана, посторонился и прочел:

— По замеру оказалось...

Кашляет.

— По замеру оказалось: женская бригада—сто пятьдесят процентов. Ваша,— он обратился к Капитану: — сто двадцать. — И пошел дальше.

Капитан пошел. Он идет один. Там сзади женский смех и крики его ребят, там споры, ссоры, гвалт. Капитан зажал уши и пошел напрямик, без дороги, в неизвестном направлении.

И вечером, когда укладывался барак, Митя спрашивает:

— Братья, а где же Кипитан?

Пожимают плечами. Неизвестно.

В темноте на горе сидит на скале Костя Капитан. Романтическая поза. Блуждающий взор.

Оглянулся вокруг и спросил:

— Чего я здесь сижу? Разве я Стенька Разин?

Встал, плюнул и ушел.

В бараке Капитана сводятся счеты. Скандал. Сумятица. Движение. Хохот. Крики. Цыган пытается держать речь. Его стаскивают сзади со стола и он падает, брыкнувши ногами. Вася сидит разочарованный, пьет чай из огромной кружки, откусывая огромные куски хлеба, и повторяет.

— Нет, так у нас дело не пойдет... не пойдет дело.

В бараке Сони — сон. Дама - Нюрка разложила карты и клюет носом.

— Это — препятствие, — тычет пальцем в карты: — это — нечаянный интерес, это — благородный король.

Зевнула и так дохнула грудью, что все карты переместились местами, посмотрела на карты безразлично. Сказала:

— Ну вас к чорту.

И легла спать.

В бараке Капитана на стол встал Капитан. Сказал:

— Прекратите дискуссию.

Стихли.

— Из бывших воров я организую трудовую коммуну имени ОГПУ. Понятно?

Люди переглянулись.

— Дисциплина жесткая. За воровство — исключение и позор. Понятно?

Многие опустили головы. Цыган почесал за ухом.

— За пьянство — исключение и позор. Понятно?

Лица не очень веселые. Теперь красивый молодой человек почесал за ухом.

— Труд железный.

И скромно, без позы, даже строго сказал Костя:

— Я сам беру тачку.

Вася,сидевший один в это мгновенье, допил чай и доел хлеб.

Встал и сказал:

— Это дело пойдет.

Он первый подошел к столу:

— Записывай.

— Принимаю, — ответил Костя и сел за стол, вооружившись карандашом.

———

Тот же вечер. Садовский подошел к бараку, остановился у входа. Вышел парень. Насвистывает.

— Позовите мне Костю.

— Какого? — спросил парень.

— Костю Капитана.

Парень расставил ноги и демонстративно заявил:

— Гражданин, здесь таких нет. Костя — председатель трудовой коммуны и воровской кличкой мы просим вас его не называть.

— Извините. Позовите мне председателя коммуны.

— Это можно, — мирно ответил парень. Задержался. Сказал предупреждающе:

— Но Капитаном его не называйте, по морде даст.

Садовский прошелся, сказал:

— Неужели они переделывают людей?

Вышел Костя.

— Интересуетесь мной?

Садовский кивнул.

— Здравствуйте. Я хочу вас взять работать на плотину.

— Можно, — ответил Костя. — Все дело?

Садовский замялся:

— Как живете? Клопов в бараке нет?

Костя усмехнулся. Насмешлив и пристален.

— С клопами дела не имеем.

— А чем недовольны?

— Холостой жизнью...

Костя взял попросту за плечо Садовского и попросту сказал.

— Инженер, бросьте. Чего вам надо?

— Нет, нет! — Садовский точно испугался. — Мне ничего не надо.

— У нас трудовая коммуна, — серьезно сказал Костя. — Приходите в гости, почитайте лекции.

Садовский в свою очередь так же просто положил руку на плечо Кости:

— Приду. Буду читать лекции, но... напишите мне одну бумажку.

Костя сверкнул глазами хитреца:

— Документов не подделываю.

— Серьезно...

И Садовский просит:

— Мы ведь оба заключенные. Напишите мне справку, что я, так сказать, связан с массой, бываю у вас... буду читать лекции.

Костя глянул на карман жакетки Садовского, увидал «Паркер». Сказал:

— Дайте ручку и блокнот.

Пока Садовский достает то и другое, Костя с земли поднял маленький круглый колышек. Костя пишет «Справка». Садовский кивает в согласии, потом берет бумагу. Костя осторожно и нежно вкладывает в карман Садовскому его ручку.

— Спасибо, — Садовский прячет в карман справку.

— Носите на здоровье.

Они разошлись.

Костя деловито тряхнул рукавом, уловил из рукава ручку Садовского.

— Я же говорил, что будет моей.

———

Садовский читает справку Кости.

— Вот, — говорит он, — справка. Все-таки документ.

———

Утро. Трасса. Те же работы. Настилом шлюза идет Садовский в хорошем расположении духа. Покуривает. Остановился. Бросил курить. Отступает. Шепчет:

— Неужели они действительно переделывают людей?

Остановился. Заложил руку за борт. Поза несколько вызывающая. К нему прямо подошел Боткин, одетый в рабочий костюм, но чисто выбритый, не утративший своей изящности:

— Здравствуйте, инженер, — сказал Садовский.

— Доброе утро, инженер, — ответил Боткин.

— Вижу, что вы решили сами строить свои шлюзы.

— Да, я решил сам строить свои шлюзы.

— Желаю вам успехов.

— Благодарю.

Они поклонились друг другу и расстались.

———

Костя увидел на работе Громова, бежит к нему. Отводит, подает ручку.

— Эта ручка принадлежит одному вредителю. Я украл ее для смеха, — и тихо, почти на ухо говорит Громову, что Садовский просил у него справку

Громов не улыбнулся, взял ручку. И когда Костя ушел, уже наедине расхохотался Громов. Является Садовский. Громов смотрит ему на карман, а там кусок палочки... Берет под руку Садовского:

— Инженер, два слова по-хорошему...

— Пожалуйста.

— Инженер, вам не стыдно?

Садовский опустил руку, отступает.

— Вы идете к вору, вы... и просите справку, что вы связаны с массой.

Откуда знает это Громов и что тут ответить?

Садовский кашлянул и вынул платок из кармана, а с платком выпала эта проклятая записка и на нее свирепо наступает Садовский.

— Возьмите ручку. Ваша.

Садовский бросает взгляд на карман— там палка. Перед ним смеющийся взгляд Громова. Садовский закрыл лицо руками. Что с ним?

Ужас. Стыд. Может он плачет?

Он отнял руку и очень просто и очень искренно говорит:

— Сказать вам правду?

— Скажите.

— Я пятнадцать лет справочки собирал.

Громов проговорил:

— И не помогло?

— Не помогло, — со смехом ответил Садовский.

Громов уходя сказал:

— Вы просили о приезде матери к вам.

Садовский замер.

— Разрешение вам дано.

———

Вагон поезда. Старуха с узлами. Это— мать Садовского. Против женщина. Едут грустно.

— К сыну едете? — спросила женщина.

— Да...

И старуха заплакала:

— К сыну...

— Кто же он такой?

— Инженер.

— Далеко сослали?

— На край света.

Затем старуха утирает глаза. Она привыкла к своим слезам. Вынимает книгу, надевает очки и дальнозорко издали читает книгу А. Чехова «Сахалин». И, обращаясь к женщине, говорит:

— Что там не толкуй, а каторга всегда будет каторгой.

Собеседница соглашается:

— Конечно.

И вот старуха на знакомой станции. Стоит она, охраняя багаж свой, одна и опять плачет. Ходят чужие люди, отходит поезд, на полустанке становится пусто. Только грузят на подводу кинопередвижку с кругами картин. К старухе подошел украинец-кучер.

— Мамо, а мамо, кого шукаете? — спросил он.

— Сына, — отвечает старуха.

— Эх, мамо, тут много сынов. Де ж вин находится?

— В лагере.

— Эх, мамо, лагерь великий. У яком бараке?

— Не знаю.

— А як его фамилия?

— Садовский.

— Ааа... цего человека мы знаем.

Кучер моментально берет вещи мамы, укладывает в дроги и сажает маму на подстилку.

— Сидайте, мамо...

Поехали...

Лесная дорога. Грязь, ямы. Встретился караульный пост. Проскакал пограничник. Озирается старуха. Плохой край.

— Что же это вы везете? — спросила старуха.

— Кино, — ответил кучер.

— В тюрьме тоже кино бывает?

Старуха чуть оживилась.

— Кто же ты такой, сынок?— спросила она.

Тот уныло ответил:

— Бандит.

— Бог с тобой, — старуха подняла брови. — Что ты говоришь?

— А шо ж скрывать, мамо. Бандит, значит бандит.

— И людей убивал.

— Було... — эпически и грустно отвечает кучер.

Глухой лес. Безлюдье. Рядом — душегуб. Старуха незаметно крестит только нос мелкой дрожью руки.

— Мамо, — вдруг говорит кучер. — Я вас доставлю в клуб.

Старуха не расслышала от испуга:

— Вези куда хочешь.

Через лагерь старуху привезли к клубу.

— Вы, мамо, попытайте там, де находится товарищ Садовский, а я вас подожду.

Старуха очутилась в полутемном зрительном зале клуба. Ей трудно разобраться в полутьме. Она оборачивается к сцене и отступает назад. Шепчет:

— Господи, Иисусе Христе.

На сцене идет бал в доме Фамусова. Музыка играет старинный менуэт. Оркестр расположился, правда, перед сценой и скрипач на сильных музыкальных местах неистово толкает в бок локтем какого-то упоенного зрителя, чего зритель не слышит, но на сцене все, как в самом деле. Классический грим Фамусова—Станиславского. Тугоуховский, Скалозуб, Графиня—бабушка, нежнейшие девушки и наконец выходит сам Чацкий, в качаловской манере выходит на сцену, во вкусе Художественного театра, в качаловском гриме. И вот Фамусов произносит:

— О, Господи, помилуй грешных нас!

Мать Садовского всплеснула руками. Зрительный зал засмеялся реплике. Разыгрывается сцена мнимого сумасшествия Чацкого.

Фамусов:

— Любезнейший, ты не в своей тарелке. С дороги нужен сон. Дай пульс. Ты нездоров.

И Чацкий отвечает, как это делается во МХАТе:

— Да, мочи нет. Мильон терзаний: груди—от дружеских тисков, ногам—от шарканья, ушам—от восклицаний, а пуще голове — от всяких нустяков.

Теперь старуха оборачивается к зрителям. Кто они такие? Разнообразие лиц может поразить. Типичные кавказцы сидят в ряду стаей с типичными украинцами. Поодаль яркое штабо-капитанское лицо, тот бритый дьякон, девушки из бригады Сони, аккуратные, бритые, одетые для театра люди «интеллигентных профессий», над ними фигура силача из коммуны Кости Капитана.

— Какие же это каторжники,—шепчет старуха, и на голос Грибоедовской Софьи: «Скажите, что вас так тревожит», она оборачивается к сцене.

Чацкий во весь рост у рампы, по старинному благородный артист. Он начинает свой монолог:

— В такой комнате незначущая встреча. Французик из Бордо...

Но кто-то чужой, грязный, в болотных сапогах, в распахнутой куртке ворвался на сцену. Фамусов схватился за голову и в ужасе сорвал свой парик. Бальные, нежнейшие барышни закрывают лица руками. Скалозуб раскрывает рот. Мгновенная немая сцена. И Чацкий, спасая положение, отчаянно шепчет ворвавшемуся на сцену человеку:

— Вы с ума сошли...

И так же отчаянно выкрикивает свой монолог, стараясь заслонить собой пришельца:

— Французик...

Шепчет:

— Чорт вас возьми...

Кричит, что есть мочи, надсаживая грудь:

— Французик из Бордо.

Но пришелец спокойно берет об руку Чацкого, что-то такое шепчет ему на ухо, у Чацкого сходит с лица образ Чацкого. Чацкий вдруг начинает развязывать галстух, сбрасывает фрак и на ходу снимает парик.

Старуха в зале вскрикивает:

— Боткин!

Чацкий оказывается инженер Боткин. Он убегает со сцены. На сцене несуразица, переполох. Пришелец вышел к рампе, поднял руку, спокойно, четко сказал:

— Аврал на дамбе.

Все замерло—сцена и зал.

— Вода прорывается на шлюзы.

И этот человек улыбнулся:

— Сами понимаете—весна.

Затем выступил вперед и тонко спросил:

— Интересуюсь,—резолюция принята единогласно?

Задергивается занавес. Зрительный зал поднялся. Какая-то женщина—это Соня—становится на скамейку и объявляет:

— Девушки, сбор у барака.

Соня пробивается к выходу, старуха спрашивает у нее:

— Что случилось?

— Аврал на дамбе.

Среди этих возбужденных и торопящихся людей стоит старуха.

— Куда я попала? Что они говорят? Ничего не понимаю.

А на сцене бальные барышни, офицеры и князья превращаются в беломорских каналоармейцев. Скалозуб оказывается Митей, Фамусов снимает с живота ватные толшники и оказывается скромным и невзрачным юношей, а около бывшей дочери его увивается Костя Капитан, нежно собирая ее гардероб.

— Маргарита Ивановна, вы тоже пойдете с нами?

Маргарита Ивановна, девушка милая, светлая, ласковая отвечает Капитану:

— Я тоже пойду с вами.

Костя жмет ее руку и она не отрывает руки, но у него нет времени.

Он кричит:

— Артисты, вода на дамбе не ждет.

Он бросается за занавес в зрительный зал.

— Зрители...—крикнул и остановился. Зрителей уже нет. Стоит одна мать Садовского и плачет.

Костя спрыгнул с рампы и идет прямо с улыбкой знакомого к матери Садовского:

— Здравствуйте, мамаша, я вас очень давно знаю...

— А я вас, простите, не встречала.

— Ах, мамаша, жизнь—очень трогательная комбинация...

Капитан нежно берет под руку старуху, выводит на улицу, увидел ее поклажу и кучера:

— Налево и за угол... Вы не волнуйтесь, мамаша, ваш сын сейчас непосредственно выполняет одно из указаний т. Сталина.

— Что?

— Мы здесь даем сто очков вперед Панамскому каналу.

Это они говорят на ходу.

— Простите, я ничего не понимаю. Я уже забыла географию.

— Здесь география устарела.

— Что вы мне говорите?

— Это слова вашего сына,—отвечает Капитан, вводит старуху в квартиру к Садовскому.

Старуха хватает со стены рубашку Садовского и со слезами целует, гладит галстух. Капитан резко повернулся, вышел, возвращается с ее богажом.

— Простите, но зачем же сухари. Вы бы лучше привезли бутылку коньяку.

— А я привезла и коньяку,—она лезет в свои свертки, но Капитан протягивает к ней руки.

— Умоляю, не показывайте мне коньяк.

Капитан от волнения вынимает портсигар и закуривает.

— Откуда же у вас этот портсигар?—удивленно и подозрительно спрашивает она.

— Я его купил в Москве... в Торгсине.

— Извините... Это портсигар моего мужа,—уже наступает на Капитана старуха.

Но Капитан насмешлив и уверен:

— Очень жаль... Очень жаль, что ваш муж продал его в Торгсин.

— Мой муж умер десять лет назад.

— Тем хуже для него,—отвечает Капитан и уходит.

Тогда старуха бросается осматривать свои вещи.

— Цело... цело,—шепчет она, закрывает дверь ключом и ножкой стула через ручку.

Устала. Села у стола. Взяла конверт. Там написано: «Срочно. Секретно. Начальнику гидротехнических сооружений Ю. Н. Садовскому».

Читает. Встает. Держит в руках конверт, говорит:

— Начальник... начальник работ. Не пропали мои молитвы... Юрочку помиловали... Он всегда говорил, что ни в чем не виноват. Начальник гидротехнических работ. Она осматривает чертежи, бумаги. Звонит телефон. Старуха взяла трубку.

— Слушаю... Его мать.. Чья мать. Мать начальника,—строго говорит она и кладет трубку.

———

Ночь. Месячно. Дамба. Огромное, без краев, зеркало воды. Громов один на насыпи. Вблизи можно увидеть, как медленно подымается вода к хребту дамбы, к ногам Громова. И это зрелище дополняет людская неразбериха внизу у подножья дамбы. Сразу с разных сторон стремительно возникают перед Громовым Садовский и Боткин. Они одеты наскоро, возбуждены. Взгляд на воду,—Садовский качнулся, отступил:

— Какой ужас!

Боткин воскликнул:

— Вода уничтожит наши шлюзы!

Громов предложил папиросы и независимо сказал:

— Хороша ночка...

Спросил у Боткина:

— Вам нравится такая ночь?

Боткин поглядел на светлую воду:

— Ничего.

— А вам?

Садовский глянул над ссбой:

— Нравится.

— Мне тоже,—ответил Громов.—Поэтому давайте работать. Без паники. Смело и весело.

И указал одному влево, другому вправо, и они быстро, но спокойно пошли к дамбе.

Громов приказал вниз людям:

— Песок в мешках.

Внизу женщины насыпают песок в мешки. Одна держит мешок, другая насыпает. Здесь—бригада Сони. Здесь все девушки с бала Фамусова, а среди них Маргарита Ивановна, в которую явно влюблен Костя Капитан. Он этого не скрывает. Он к ней прибежал за песком и в мгновенье, пока брал мешок, успел сказать ей на ухо.

— Я...

Исчез. И тогда видно, как тремя вереницами, к трем фигурам начальников, стоящих на насыпи, устремляются люди и там в местах, где вода образует прорыв, возникают горы мешков.

Возвратился Костя. Он мокрый. То же мгновенье и так же слово на ухо девушке:

— Вас...

Исчез.

Громов сделал руки рупором, сказал:

— Каналоармейцы!

Люди прислушались.

— Немного темпа!

И в новом темпе, вместе с другими прибежал Костя и с отчаянной нежностью крикнул девушке на ухо:

— Люблю.

Исчез.

Возникает музыка. Известный нам оркестр играет марши композитора Николаевского и бывший поп Варфоломей, надувая щеки, играет на флейте. Проходя мимо, нагруженный мешками, бывший дьякон, силач, отвешивает поклон Варфоломею.

— Благодарим ударников-музыкантов.

Тот отворачивается, плюется, но продолжает играть. Слышен зычный хохот силача.

Громов на дамбе сбрасывает шинель и сам принимается укладывать мешки, стоя по пояс в воде. Новые люди несут лес на руках. Боткин и Садовский следуют примеру Громова. Соня передает лопату даме-Нюрке и сама начинает носить мешки. Нюрка передает лопату маленькой Нинке и следует примеру Сони. Громов кричит Косте:

— Скажи музыкантам, чтобы играли самое веселсе.

Костя кричит дирижеру:

— Фокстрот.

Дирижер подымает палочку, дает знак флейте, и поп, вздохнувши, солирует вступление к танцовальному номеру.

Старуха в комнате Садовского просыпается на стуле, до нее донеслись звуки оркестра, слушает и спрашивает:

— Аврал... что же это такое? Может—я во сне?

Она похлопала себя по щекам, протерла глаза, оркестр заиграл у самых окон. В дверь постучали. Открыла, бросилась было на грудь сыну, увидала его и взяла за руки. Садовский вошел, шатаясь, мокрый и грязный, упал на кровать, закрыл глаза, вытянулся, мать бросилась к пузырькам на окне, к воде и когда хотела брызнуть Садовского—тот вскочил, обнял мать и, как ребенок, закружил по комнате с криком:

— Спасли!.. спасли!

— Кого спасли?—отбивается мать.

— Спасли мою дамбу... мою дамбу...

(Окончание следует)

Генеральный план постановки фильмы

М. АЛЕЙНИКОВ

Анализируя кривую роста нашей кинематографии за последние три года и наблюдая переломный момент, совпадающий с созданием «Встречного», и дальнейший подъем, явно определившийся в 1933—1934 годах, естественно задаться вопросом — каким новым факторам, мы обязаны этими успехами? Что, собственно говоря, изменилось? Те же творческие силы, те же капиталовложения, та же материально-техническая база, которыми располагала Ленинградская фабрика, приступив к работе над «Встречным» в 1932 г., имелись и в 1931 и в 1930 году. И те творческие и материально-технические средства, которыми создан затем ряд значительных картин в 1933 и 1934 годах Ленинградской и Московской фабриками, имелись у этих организаций и раньше, но растрачивались они непроизводительно, не давая никакого положительного эффекта. Какой же новый фактор оказал это переломное влияние? Этот новый фактор: о р г а н и з а ц и я п р о и з в о д с т в а.

Тов. В. Сутырин в своей статье «О „Встречном“»[1], давая очень интересный и очень правильный анализ огромного значения «Встречного» для нашей кинематографии, не коснулся однако еще одной стороны вопроса, это — организационного значения появления «Встречного». Значение фактора «организация» становится весьма очевидным, если вспомнить непосредственное конкретное о р г а н и з а ц и о н н о е участие, которое приняло руководство Союзкино (Б. З. Шумяцкий и В. А. Сутырин) и в работе над организацией сценарного материала и в организации постановочного процесса, в обеспечении и качества и темпов производства «Встречного».

Организационный резонанс «Встречного» был очень значителен: работа над «Встречным» утвердила в дальнейшем и новый метод работы руководства, сделала работу руководства более конкретной и оперативной. Р у к о в о д с т в о в з я л о в с в о и р у к и и о р г а н и з а ц и ю т в о р ч е с к о г о и о р г а н и з а ц и ю п р о и з в о д с т в е н н о - т е х н и ч е с к о г о п р о ц е с с а. В 1930 году В. А. Сутырин в своем выступлении на пленуме ЦК Рабис с докладом «О реконструкции советской кинематографии» настойчиво подчеркивал, что в е д у щ у ю р о л ь н а п р о и з в о д с т в е х у д о ж е с т в е н н ы х ф и л ь м з а й м е т о р г а н и з а т о р.

Через два года после этого, организуя работу над созданием «Встречного», организуя перелом в работе производственных кадров и художественно-творческих в первую очередь, руководство «Союзкино» на деле подтвердило правильность утверждений тов. Сутырина. Само собой разумеется, что при этом ни в какой мере не умаляется и не снижается роль режиссера, как и всех других художественно-творческих работников, но если работа их на кинопроизводстве не организована, не получает организационно-творческого руководства, то усилия их не приносят нужных результатов. В целом ряде партийных и правительственных постановлений неуклонно утверждается одна и та же мысль, что во всех случаях прорывов на разных фронтах нашего строительства причины этих прорывов заложены в плохой или недоста-

[1] В. Сутырин—«О „Встречном“», «Советское кино» № 6. стр. 4. 1934 г.

Генплан постановки «Стяжатели». Эскиз грима и костюма Хмыря. Художник Уткин

точной организации работы. На фронте производства художественных фильм эта истина, к несчастью, еще недостаточно популярна, и тенденция валить на объективные трудности, на специфические условия нашей работы, — тенденция эта далеко не изжита. Нет ни одной области нашего культурного строительства, где стремление руководства к внедрению плановости, организованности, режима экономии, темпов встречало бы такое скептическое отношение, как на кинофабриках.

В своем выступлении на производственно-тематическом совещании 17 июля 1934 г. тов. А. И. Стецкий особо подчеркнул значение той систематической и упорной работы, которую ведет руководство ГУКФ в области организации производства.

«Я должен сказать, что Б. З. Шумяцкий крепко борется за то, чтобы навести порядок в киноделе. Некоторые товарищи, повидимому, не совсем довольны, что в последнее время проводится дисциплина и наводится порядок. Так вот я должен вас предупредить, что мы все будем поддерживать Б. З. Шумяцкого, когда он наводит порядок, когда он наводит дисциплину, когда он призывает к выполнению плана, когда он борется с тем, что у нас безрассудно расходуется дорогая пленка, имеющаяся к тому же в недостаточном количестве. Требования по этой линии, по линии установления порядка, дисциплины, точных сроков выхода кинокартин, подготовки сценариев и расходования средств и пленки уменьшаться не будут, а будут увеличиваться».

Чтобы получить конкретное представление о роли и значении фактора «организация» на производстве художественных фильм, достаточно вспомнить следующие цифры: продолжительность демонстрации нормальной длины художественной звуковой фильмы (2.400 метров) — 1 ч. 20 м., то есть 30 метров в минуту. Совершенно понятно, что съемка звуковой фильмы, то есть количество кадров, которые снимаются в минуту, идет в том же темпе, то есть со скоростью 30 метров в минуту. Если принять далее во внимание, что среднее количество съемочных дней (когда фактически вертится ручка аппарата) достигает при постановке художественной звуковой фильмы 90 дней, то эффективность каждого съемочного дня определяется во времени около одной минуты (немного меньше), а в метраже эффективность съемочного дня определяется в 25—30 метров полезного снятого негатива.

Такое большое количество съемочных дней и столь небольшой дневной производственный эффект объясняется главным образом плохой организацией работ как по подготовке съемки, так и по проведению съемки. При правильной организации работы количество съемочных дней, как и весь съемочный период, может быть сокращено вдвое.

То же следует сказать и о других процессах работы: о монтажном и о периоде озвучания.

Организаторская мысль в поисках в построении такой организационной системы, которая максимально гарантировала бы нам достижения высокого качества фильм при минимальных

затратах творческих и материально-технических сил. Организаторская мысль работала всегда при этом в направлении максимального, полнейшего, по возможности, предварительного уяснения будущей фильмы, хотя бы схематического представления о ней.

Так возник на заре советской кинематографии лозунг: «за железный режиссерский сценарий». Требования этого «железного» сценария диктовались двумя потребностями: во-первых, та большая проблемная, идейная задача, которая была поставлена перед кинофильмой, перед ее авторами, перед режиссером, требовала предварительной,— до начала съемок,— такой режиссерской разработки, чтобы можно было ясно себе представить философскую интерпретацию режиссера, все движения образов основных действующих лиц, акцентировку режиссера на том или ином материале, долженствующем подчеркнуть основную идею, направленность фильмы. Все это требовало детальной разработки режиссерского сценария.

С другой стороны, сложность технического оформления каждой фильмы требовала в целях максимального экономического эффекта также предварительного детально-разработанного сценария с точки зрения производственно-технических заданий режиссера. «Железный» режиссерский сценарий, определяя более или менее точно объем материала, который должен войти в фильму и который требует своего технического оформления, и давая возможность тому, кто умеет читать рабочий сценарий, кто умеет видеть материал, о котором говорит режиссер,— рабочий сценарий дает ясное представление не только о содержании будущей фильмы, но и о творческих средствах, о стиле, о замысле режиссера.

В дальнейшем, когда технически каждая постановка фильмы стала усложняться и в особенности с началом звуко-записи, когда звуковая фильма потребовала особо детальной предварительной разработки, организаторская мысль уже не ограничивалась требованием одного только детально-разработанного режиссерского сценария, но уже потребовался детально-разработанный проект всей постановки, проект, в который, помимо детально-сделанного режиссерского сценария, включается и детально-разработанный как со стороны технической, так и со стороны экономической проект постановки каждого отдельного объекта рабочего сценария.

Генплан постановки «Стяжатели». Эскиз грима и костюма сборщика на храм. Художник Уткин

Так возникла и ныне внедряется в практику производства художественных фильм идея генерального проекта постановки.

> «Создание картины — очень тонкий и сложный процесс, и тут нужно, чтобы все от начала до конца было отработано» (А. И. Стецкий. Из речи на производственно-тематическом совещании).

Генплан, его качество, — качество его составления и качество его проверки,—это выражение качества руководства производством, — как руководства художественно - творческим процессом, так и организационно-техническим процессом постановки фильмы.

Борьба за генплан — это внедрение системы борьбы с потерями на кинопроизводстве, борьбы как за творческий режим экономии, так и за организационно-хозяйственный и технический режим экономии.

Генплан постановки «Стяжатели». Эскиз грима и костюма деда Хмыря. Художник Уткин

Рационализаторские мероприятия на кинофабриках, контроль и оперативное руководство работой фабрик национальными трестами и ГУКФом должны иметь своей исходной, отправной точкой опоры генпланы отдельных постановок фильм. Качество генплана— это качество закончившегося подготовительного периода, решающее значение которого для качественных и производственных показателей фильмы стало теперь уже бесспорным.

Вот почему в своей систематической борьбе с потерями на кинопроизводстве ГУКФ в первую очередь занят внедрением детальной разработки генплана в практику работы фабрик.

Потери на кинопроизводстве, и притом весьма значительные, начинаются с того момента, когда режиссер (а также оператор, художник, ассистент и др.), окончив постановку, долгие месяцы (если не годы) не приступают к следующей работе. Это варварская растрата самого дорогого и самого дефицитного материала — растрата творческих сил. Потерями, и притом весьма значительными, сопровождается весь процесс постановки фильмы и завершается апофеозом потерь, когда выбрасывается в монтажную корзину «неуместившийся» снятый, проявленный, отпечатанный (и часто не раз— в стремлении к хорошему позитиву) материал, — выбрасывается часто сам по себе блестящий и по художественному и техническому выполнению материал.

Эти огромные потери на производстве художественных фильм настолько внедрились в практику наших кинофабрик, всех без исключения, что то и дело можно встретиться с попыткой подвести теоретическое обоснование под это хищническое «хозяйствование», оправдать спецификой, сложностью нашего дела, трудностью спланировать, предусмотреть и прочее.

Поэтому борьба с потерями на кинопроизводстве должна вестись организованно и систематически и притом одновременно по всем фронтам. Все силы должны быть брошены на борьбу с порями как при организации художественно-творческого процесса работы над фильмой, так на борьбу с потерями и при организационно-техническом оформлении замысла художника.

Генплан,—это основное требование,— должен отражать в себе, как результат правильно проведенного подготовительного периода, готовность всей съемочной группы к производственно-техническому оформлению режиссерского постановочного замысла. Это значит, что генплан должен содержать:

1) детально разработанный режиссерский сценарий,— как отчетливое выражение творческого замысла режиссера, так и производственных заданий, решение которых необходимо для осуществления постановочного замысла;

2) детально разработанные эскизы декораций с подробным описанием художника работ, необходимых для их осуществления, а также эскизы гримов и костюмов главных действующих лиц;

3) детально разработанный операторский проект (операторский сценарий), дающий отчетливое решение режиссерским заданиям по каждому кадру (композиция кадра, установка света и пр.);

4) детально разработанный проект по звукооформлению, проект, разрабатываемый композитором, звукооформителем и звукооператором;

5) рабочий и календарный план;

6) проект административно-организационных мероприятий, обеспечивающих со стороны административно-хозяйственных работников группы нормальные условия работы;

7) детально разработанную смету стоимости постановки, составленную на основе всех перечисленных выше проектов.

Мы здесь перечислили лишь основные элементы генерального плана постановки.

Работа над этими отдельными элементами должна быть обеспечена активным инициативным и притом творческим участием каждого из основных работников постановочной группы, вдохновляемым и руководимым режиссером.

Для этого прежде всего необходимо, чтобы из режиссерской экспликации и из детальных указаний по каждому эпизоду (а часто и по отдельным кадрам) каждый из работников группы мог уяснить себе замысел режиссера, стилевую направленность будущей фильмы. Тогда все работники в меру их творческой способности смогут участвовать в организации материала, необходимого для осуществления режиссерского замысла, будут этот замысел оплодотворять, а не заслушивать, как это бывает в тех случаях, когда непосвященные или недостаточно посвященные в режиссерские замыслы художники, операторы, актеры и другие участники съемочной группы вынуждены решать задания режиссера экспромтом, в последний момент, не имея возможности отнестись критически к производственно-техническим предложениям режиссера.

Практика рассмотрения четырнадцати генпланов пущенных нынешней весной и летом в производство фильм показывает, что к съемке в большинстве случаев приступают без достаточно разработанного режиссерского сценария, а отсюда и без достаточной подготовки всей съемочной группы, а в известной части — и отдельных цехов фабрики.

В борьбе с потерями на кинопроизводстве особое значение имеет выверка режиссерского сценария с точки зрения объема материала, емкости фильмы. Режим экономии требует в первую очередь определить метраж, который потребует весь материал режиссерского сценария, и отобрать тот материал, который можно безболезненно для качества фильмы изъять заранее, до начала съемок.

Генплан постановки «Стяжатели». Эскиз грима и костюма Анны. Художник Уткин

Трудна и ответственна эта задача, требующая расчета, предвидения метража будущей фильмы на основе материала режиссерского сценария.

По мотивам, которые обсуждались не раз на страницах не только специальной печати, но и в центральных органах печати, руководство ГУКФа ведет решительную борьбу за нормальные лимиты длины фильмы: звуковая не должна превышать 2 600 метров и немая — 1 800 метров.

За редким исключением кадровые метражные разметки, сделанные режиссером в представленном им рабочем сценарии, не дают верного представления о действительном метраже, потребном для данного куска. Указываемый в режиссерском сценарии метраж всегда ниже того, который фактически потребуется: у режиссера совершенно естественное желание — и это закономерная и органическая потребность — иметь некий запас, некий излишек материала. Да и кроме того, до тщательно проведенных репетиций и съемок одного-двух эпизодов

бывает крайне затруднительно, а иногда и невозможно решить вопрос сколько-нибудь точно о длине, которую потребует материал сценария.

Отсюда понятны осторожность, с которой надо относиться к предложениям о сокращении материала, и ответственность, с каковой связано всякое решение по этому вопросу. Поэтому в одних случаях, когда невозможность уложить весь материал сценария в лимитированный метраж бесспорна, намечается к изъятию материал до начала съемок, а в других случаях, и особенно это важно в случае, когда мы имеем дело с незнакомым творческим методом мастера, говорить даже сколько-нибудь приближенно о потребном метраже для данного объема материала следует только после проверки результата съемки одного-двух эпизодов.

В соответствии с этим и должна строиться практика работы по рассмотрению и утверждению генпланов постановок.

Так например, когда рассматривался генплан постановки «Стяжатели» режиссера Медведкина, возникли разногласия между руководством и режиссером по поводу метража, которым режиссер определяет отдельные кадры, и таким образом о метраже, потребном для всей вещи. Тов. Медведкин вопреки мнению руководства утверждал, что он в своих разметках исходит из особой лаконичности, которая является характерной для его метода, и поэтому он убежден, что более 1 800 метров ему не понадобится для всего материала. Тогда пришлось внести изменения в съемочный план, чтобы дать возможность на опыте и режиссеру и руководству проверить утверждения сторон: было решено экспедицию отложить до того, как в Москве будут сняты два эпизода. После съемки этих эпизодов тов. Медведкин убедился, что расчет его был сделан неверно, и что действительно необходимо сократить объем материала сценария.

Уже недолгая практика проверки генпланов (первый генплан составлен был в конце апреля нынешнего года: это был генплан постановки тов. Медведкина «Стяжатели») дала значительные результаты по внедрению критического отношения к объему материала режиссерского сценария. Из 14 утвержденных генпланов значительное большинство режиссерских сценариев потребовало в большей или меньшей мере сокращений. При этом очень интересно отметить, что повысившиеся требования к более детальной разработке генплана уже привели к явно наметившейся тенденции режиссеров добиваться максимальной лаконичности, добиваться экономных приемов выразительности.

Существенным недостатком представляемых генпланов является отсутствие в них, как правило, сколько-нибудь разработанных операторских сценариев, что обычно свидетельствует о недостаточном вовлечении оператора в творческую разработку проекта будущей фильмы. Поэтому важнейшая задача руководства съемочной группы — активизировать в этом направлении и операторов и режиссеров.

Но самым важным недостатком большинства генпланов, а следовательно и работы в подготовительном периоде является отсутствие в них отражений проведенных в достаточной мере репетиций с актерами.

Проверяя рабочие планы подготовительного периода, экономические и технические его показатели, мы приходим к выводу, что предварительные репетиции, как система, еще далеко не внедрились в практику подготовительного периода, хотя необходимость и целесообразность их всеми признается. Затрудняется же репетиционная работа почти исключительно отсутствием в распоряжении режиссера своих постоянных актеров.

Поскольку в подавляющем большинстве случаев роли распределяются среди театральных актеров, это распределение заканчивается очень часто когда запланированный во времени подготовительный период уже закончился и по плану группа должна вступить в съемочный период. Продлить же срок подготовительного периода, дабы дать возможность провести предварительные репетиции, оказывается часто невозможным опять-таки из-за тех же театральных актеров, которые могут отдать ограниченное количество времени работе в фильме.

Таким образом, чем больше внимания рационализаторским мероприятиям уделяется на кинопроизводстве, тем разительнее выясняется недопустимое положение с актерскими кадрами, тем очевиднее становится вывод: пока мы не созда-

дим своих актеров, мы не изживем дезорганизации на производстве.

Поэтому борьба за генеральный проект постановки, за хорошо проведенный подготовительный период — это в то же время и борьба за свои актерские кадры. При проверке генпланов при обсуждении с руководством фабрики, съемочной группы и с режиссером тех или иных показателей плана мы все время упираемся в актерский вопрос.

— Почему не проведены все репетиции?

— Почему растянут съемочный период?

— Почему затягивается начало съемок?

— Почему принята производственно-неудобная последовательность съемки объектов?

— Почему слишком высок фонд зарплаты?

Все эти затруднения вызываются зависимостью плана от театральных актеров.

Без завершения репетиционной работы не может быть завершенного генерального плана постановки.

На репетициях режиссер и вся группа, принимавшая участие в составлении плана, может выверить ряд показателей плана и внести после репетиций ряд соответствующих изменений.

1933 и 1934 годы проходят на фронте производства художественных фильм под знаком борьбы за хорошо организованный подготовительный период. В специальной печати появился ряд интересных работ по этому вопросу (статьи тт. Сутырина, Кулешова, Жемчужного, Яворского, Шкляровича и др.[1]).

Кинофабрики ныне на подъеме. На кинофабриках ведется, внедряется — хоть и очень медленно, но систематически — плановость. От разговоров о генеральных планах постановок перешли к их деятельной разработке; без утвержденного своевременно представленного генплана теперь уже нельзя будет начать съемки фильмы. Но одно почти не сдвинулось с места: материальная структура фабрики, о которой говорит тов. Сутырин, остается все еще неприспособленной к новым требованиям подготовительного периода. И вот на перестройку необходимо мобилизовать руководство и общественность кинофабрик.

Было бы чрезвычайно опасно и вредно делать выводы (а такие голоса раздавались), что при наличии детального и утвержденного генплана постановки в дальнейшем роль руководства фабрики в отношении данной постановки падает. Наоборот, генплан мобилизует руководителя на постоянное оперативное, совершенно конкретное руководство всем ходом работ. Помимо того, что генплан создает такую систему, при которой руководитель и обязан и может осуществлять профилактический контроль исполнения, не следует никогда забывать и того, что не все остается стабильным в генплане до конца постановки. Даже при осуществлении архитектурных проектов непосредственное соприкосновение с материалом вызывает часто потребность в коррективах. Тем более это возможно при производственно-техническом оформлении режиссерского проекта постановки, не говоря уже о форсмажорных обстоятельствах (погода, болезнь ведущего работника, съемочного коллектива и пр.), требующих быстрого оперативного вмешательства руководства.

Наличие хорошо разработанного выверенного генплана дает все необходимые предпосылки для такого своевременного вмешательства и делает его весьма эффективным.

---

[1] Тов. Нильсен закончил для НИИСа очень интересную работу «Методика» операторского сценария»

Прием повторы
в приключениях Мики-Маус[1]

Х. ХЕРСОНСКИЙ

Коротенькие рисованные фильмы приключений Мики-Маус прославили их автора художника Уолта (Вальтера) Диснея наравне с лучшими артистами, драматургами и художниками современного Запада и Америки. Благодаря своему юмору, изяществу и ритмичности фильмы приключений мышонка Мики заняли первое место среди похождений плеяды рисованных конкурентов (Кот-Феликс Пата Сюлливана, Бетти Буб Макса Флейшера, сын Адама человечек Адамсон, собака Бонза и др.). Человеческая выразительность и виртуозная техника мышонка Мики и его подруги Мины оказались почти недосягаемыми для остальных, хотя и кажутся такими простыми, понятными, доступными. И есть большая доля серьезного признания победы Диснея в остроумной двусмысленности ответа С. М. Эйзенштейна на заданный вопрос на прощальном банкете в Америке...

— Кто лучший актер в Америке?

— Мики-Маус.

Быть может та Америка, о которой говорил С. М., не достойна своего величайшего киноактера Чарли Чаплина. Быть может к тому же не надо было обижать никого из присутствующих, выделяя этого самого человечного из живых актеров Америки... С. М. выбрал рисованного «Мурзилку». Выбор мышонка Мики был конечно наиболее тактичным, притом, что он и ... наиболее бичующий американское мещанство. Но все же Мики должен был заслужить этот выбор большим мастерством. Ответ С. М. Эйзенштейна был одобрен в Америке аплодисментами. К аплодирующим могли бы присоединиться многие тысячи взыскательных зрителей. Мики действительно работает лучше многих актеров. Он — любимый герой своего зрителя и сопровождает его в любви, в борьбе за существование и на отдыхе, как верный друг-весельчак. Его веселая игра раскрывает на экране маленькие, но всегда довольно глубокие человеческие драмы и очевидно помогает исцеляться от каких-то драм в жизни.

Нам хочется иметь в СССР такого же рисованного, но своего героя. Как это сделать?

Ответить тут можно только творчески, сделав серию фильм. Но критика и терия должны притти этому на помощь. Прежде всего следует изучить имеющийся опыт самого Мики-Маус. Не зазорно поучиться — разложить фильмы Диснея на составляющие их компоненты и выяснить все приемы его мастерства. Те, кто справедливо требуют от рисованной фильмы прежде всего развлечения, очень часто не знают или забывают, что остроумно развлекать между прочим всегда труднее, чем соболезновать или поучать. Мне даже думается, что под развлечением очень часто понимается не что инсе как само искусство. Во всяком случае развлечение — это одно из основных свойств искусства и одно не бывает без другого.

Развлечение невозможно без искусства, как и искусство без развлечения. И маленькие веселые развлекательные шутки Диснея сделаны так, что можно установить родство и порой тождественность заключенных в них приемов с

---

[1] *Помещая статью Х. Херсонского, редакция начинает обсуждение творческих путей советской мультипликации. Художники, сценаристы, режиссеры приглашаются принять участие в этой дискуссии на страницах нашего журнала*

приемами лучших образцов искусства — драматургии, танца, рисования и музыки.

Пьесы Диснея достойны серьезного анализа. Это малая форма, в которой, как в капле дестиллированной воды, можно увидеть принципы построения не только «малого», но и «большого» искусства.

Встает ряд проблем.

Прежде всего проблема образа героя.

Не может быть большого искусства без выражения человеческих чувств и стремлений. Не может быть героя-зверушки без того, чтобы мы не находили в нем образа волнений человеческих. Основной принцип образа Мики и первая причина его эстетической привлекательности в том, что при крайней условности «нереальности» внешнего облика Мики ведет себя всегда как человек. Притом — это человек, хорошо знакомый и всегда понятный своему зрителю.

Ирония и юмор весельчака-Мики всегда глубоко лиричны. Этот рисованный мышонок обладает своей тонко-разработанной психологией. Может быть она в целом довольно заурядна и ничем из ряда вон не выдается. Но эта заурядность не является ли прежде всего тем безусловным для всех людей психологическим минимумом, той общечеловеческой простейшей, но постоянной «гаммой» чувств и поступков, без которой нельзя обходиться в искусстве, равно как и в жизни... Конечно, это так. Но важно и другое. Простейшие чувства могут иметь разное приложение и выражение.

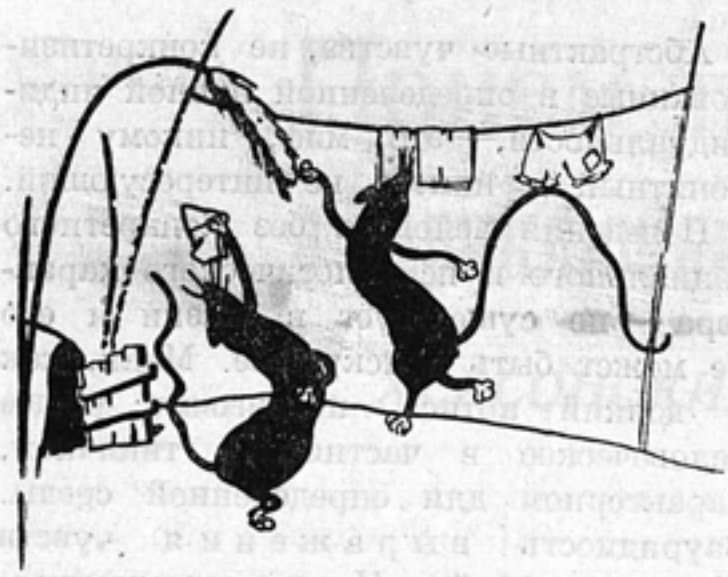
Абстрактные чувства, не конкретизированные в определенной личной индивидуальности,— это миф, никому непонятный и никого не интересующий.

Поведения человека без конкретного социального и психологического характера — не существует в жизни и его не может быть в искусстве. Мики, как и всякий артист, показывает общее человеческое в частном и типичном, характерном для определенной среды. Заурядность выражения чувств Мики не случайна. И она вовсе не представляет собой предела для психологических особенностей всякого рисованного условного героя. Просто Мики играет образ молодого человека, наиболее типичного для современной Америки. Этот человек зауряден. Мики изображает молодого человека из мелкобуржуазной семьи. А Мина, его сентиментальная и легкомысленная подруга — это образ наивного, чуть-чуть иронически освещенного, но вполне досягаемого идеала девушки, предназначенной для такого героя.

Заурядность Мики и Мины — это беда американского художника Диснея, но не врожденная беда рисованной коротко-метражки.

Дисней, после упорной и очень тщательной работы над своим фантастическим героем, сказочным мышонком, добился того, что в образах Мики и Мины дано выражение единства общих человеческих чувств с такими частными особенностями поведения, которые характерны только для героев избранного Диснеем зрителя. Дисней работает со

Из фильмы «Веселая Москва» режис.-худ. О. П. Ходатаевой, сценарий А. Филимонова



Из фильмы «Гляди в оба». Режиссер-художник Д. Черкес

своим Мики уже 10 лет. О всех правилах поведения Мики на каждый случай его экранной жизни можно было бы написать целое исследование. У Мики нет ни одного необдуманного художником шага. Он не делает ничего противоречащего своей природе. И однако его душевные и внешние движения при известном заранее однообразии все же достаточно разнообразны и интересны. Это — результат применения принципов большого искусства.

Искомому рисованному герою советского кино надо было бы прежде всего разрешить для себя основную проблему: показать любовь, голод, борьбу с природой и врагами, изобретательство, героику и радость труда, спасение любимой, веселье, подвиги великодушия и мужества,— словом все, что понятно всему человечеству и будет волновать каждого незачерствелого зрителя.

И показать так, чтобы во всех поступках был выражен тонко разработанный образ нашего хорошего знакомого, нашего типичного передового гражданина, — героя нашего общества. Это равно относится и к драматической и к комической фильме.

Кажется, уже изжит предрассудок, что основным героем комедии должен быть непременно тип отрицательный. Этот предрассудок, содержавший в себе совершенно ложную идею, затормозил надолго развитие советской комедии и привел к большим неудачам ряд авторов и актеров. Так например талантливый Игорь Ильинский, в силу этой идеи, вложенной в сценарии, вынужден был стараться противоестественно привлекать симпатии к пошлякам, дуракам, жуликоватым пентюхам и лентяям.

Комический герой не менее, чем герой драматический, может быть симпатичен зрителю. И во всяком случае чтобы стать героем пьесы, то есть чтобы заинтересовать зрителя своей особой и своей судьбой, он должен обладать сложными человеческими свойствами, иметь интересную психологию и свое мировоззрение и оказаться в драматическом конфликте с какими-то явлениями действительности.

Герой нашей рисованной фильмы должен быть психологически правдив и типичен, как и во всяком другом искусстве. Он непременно должен иметь какой-то социальный вес в нашем обществе, иначе он не будет интересен. Поскольку же он герой рисованный, произведение воображения и карандаша, дитя мульти, то он должен органически сочетать эту психологическую правдивость и точность с условностью образа и с графической мультипликационной игрой. Тут нужны большая художественная фантазия, выдумка, смелость, юмор, талант художника. В целом же наш рисованный герой очевидно не может быть найден по пути рабского подражания мышонку Мики, так как социальная и художественная практика нашего героя несомненно будет гораздо богаче, разнообразнее, еще человечнее, еще эмоциональнее. Иначе он никогда не сможет стать нашим любимым героем. (Пример неудач — первые две фильмы «Ежа» В. Смирнова).

Хорошая победа, как впрочем и всегда в искусстве, может здесь прийти не по пути упрощения и схематизации образа и не по пути абстракции (будь героем зверь, еж или фигура человека), а только по пути создания такой простоты, какая является в результате большой идейно-психологической и художественной сложности. Упрощение же еще никогда никому не помогало.

Следующий комплекс проблем — это вопросы сюжетосложения одночастной (250 — 350 метров) графической художественной фильмы. В советском кино эта задача практически еще ни разу не была разрешена удовлетворительно. Графические фильмы были или длиннее одной части или оказывались слишком слабыми и бесформенными по сюжету. Репуртуар Мики-Маус дает примеры построения сюжета лаконичного и вместе с тем занимательного и вполне законченного. К вопросам сюжетосложе-

ния и техники сценария для графической фильмы я хочу вернуться в специальной статье. Между прочим, нашими сценаристами еще не освоен жанр пьесок Диснея, — их правильно было бы назвать «комические приключенческие драмы».

Но еще не освоено и многое другое, гораздо более легкое и, казалось бы, очевидное. Неудачи некоторых фильм у авторов, подражавших работе Диснея, убеждают, что не поняты некоторые основные и простейшие приемы, по которым построены фильмы Диснея. Хорошо ли использованы в советских графических фильмах, например, прием к о н т р а с т а и прием п о в т о р ы? Когда мы добиваемся ритмичности, понятности и творческого режима экономии в графической мультипликации, нас особенно должен интересовать п р и е м п о в т о р ы. Поэтому я останавливаюсь на нем подробнее.

Повторой я называю повторение в действии одинаковых по смыслу моментов. Повторяющиеся одинаковые моменты могут итти один за другим непосредственно рядом, назовем такую повтору — с м е ж н о й. Они могут повторяться и не сразу, а спустя несколько моментов иных по содержанию и отделяющих повторяющиеся куски иногда на большое расстояние. Такую повтору можно назвать н е с м е ж н о й. Одинаковые по смыслу моменты могут повторяться в одном и том же внешнем выражении — назовем такую повтору п р о с т о й. Или они могут повторять один и тот же смысл (или быть только схожими по смыслу), но внешне быть различными. Такую повтору следует назвать а с с и а т и в н о й.

В знакомых мне фильмах Мики-Маус я больше всего нашел п р о с т о й с м е ж н о й п о в т о р ы. Повидимому она является даже наиболее характерным приемом в композиционной манере Диснея, так как встречается у него почти сплошь везде, в каждой сцене. При этом для Диснея характерно повторение каждого момента т р и р а з а п о д р я д, н о в т р е т и й р а з с н о в ы м р а з р е ш е н и е м в к о н ц е.

Обратимся к примерам.

Вот начало фильмы «Драма на море».

1. Мина танцуя спускается по пляжу. На нее набегает волна. Мина с криком отскакивает. Волна упала на песок и схлынула.

2. То же самое (точный дубль).

3. То же самое. Но волна захлестнула и увлекла Мину.

Еще пример из фильмы с приключениями на трамвае.

1. Мики стоит у управления мчащегося под гору трамвая. Крутой поворот. Кажется, что трамвай сейчас неминуемо слетит с рельс в сторону. Мики с криком бросает управление и отвертывается, закрывая глаза рукам. Тяжело с замиранием сердца вздыхает. Открывает глаза. Трамвай благополучно проехал по завороту и перед Мики открывается прямой путь: рельсы и шпалы до горизонта. Мики снова берется за управление трамвая, мчащегося с отчаянной быстротой (мелькают ритмично шпалы).

2. То же самое на втором крутом повороте (дубль).

3. То же самое с третьим поворотом пути. Но когда Мики после поворота открывают глаза, то перед вагоном трамвая оказывается вдруг черная страшная дыра туннеля, за которой ждет полная и жуткая неизвестность. Приближающаяся пасть туннеля проглатывает трамвай с Мики.

Подобных примеров можно выписать из обеих фильм довольно много и все они приводят к одним и тем же выводам.

Какую роль играет повтора в развитии сюжета?

Очевидно повтора нужна не для того, чтобы повторять одну и ту же тему саму по себе. В искусстве это никогда не бывает нужным, равно как не случается и в жизни. П о в т о р а х о р о ш а т о г д а, к о г д а о н а з а в е р-

Из фильмы «Гляди в оба». Режиссер-художник Д. Черкес

шается изменением ситуации, подготавливает эффект этого изменения, служит для наиболее выпуклой подачи новой драматической темы или по крайней мере для раскрытия какого-либо нового качества в прежней ситуации и в прежней теме.

Повторение увеличивает понятность и остроту последующей внезапной перемены происходящего с тем же героем.

В архитектонике сюжета повтора выполняет не только смысловую функцию, но и метрическую и ритмическую.

А в целом — повтора способствует драматическому нарастанию действия.

Рассмотрим подробнее, что дает применение простой смежной повторы в фильмах Мики-Маус (на основании хотя бы тех двух фильм, примеры из которых я привел выше).

ПОНЯТНОСТЬ

Дважды и трижды повторенное движение полнее воспринимается и лучше запоминается, чем сделанное один раз. Это очевидно. Но наши режиссеры-графики мало этим пользуются, оставляя в то же время не понятыми зрителем много существенных моментов в своих фильмах. И почти всегда непонятыми остаются те моменты, в которых наиболее конкретно выражены характерные черты героев: юмор поведения, игра деталью, интонацией, штрихом. Если же эти особенности рисунка не воспринимаются, непонятны, то вся вещь кажется плоской, схематичной.

А в кино такие детали часто не воспринимаются, потому что зритель их просто не успевает усвоить. Они проскакивают быстро и их нельзя вернуть. Нельзя остановить при желании внимание на них подольше так, как это можно всегда сделать например с книгой.

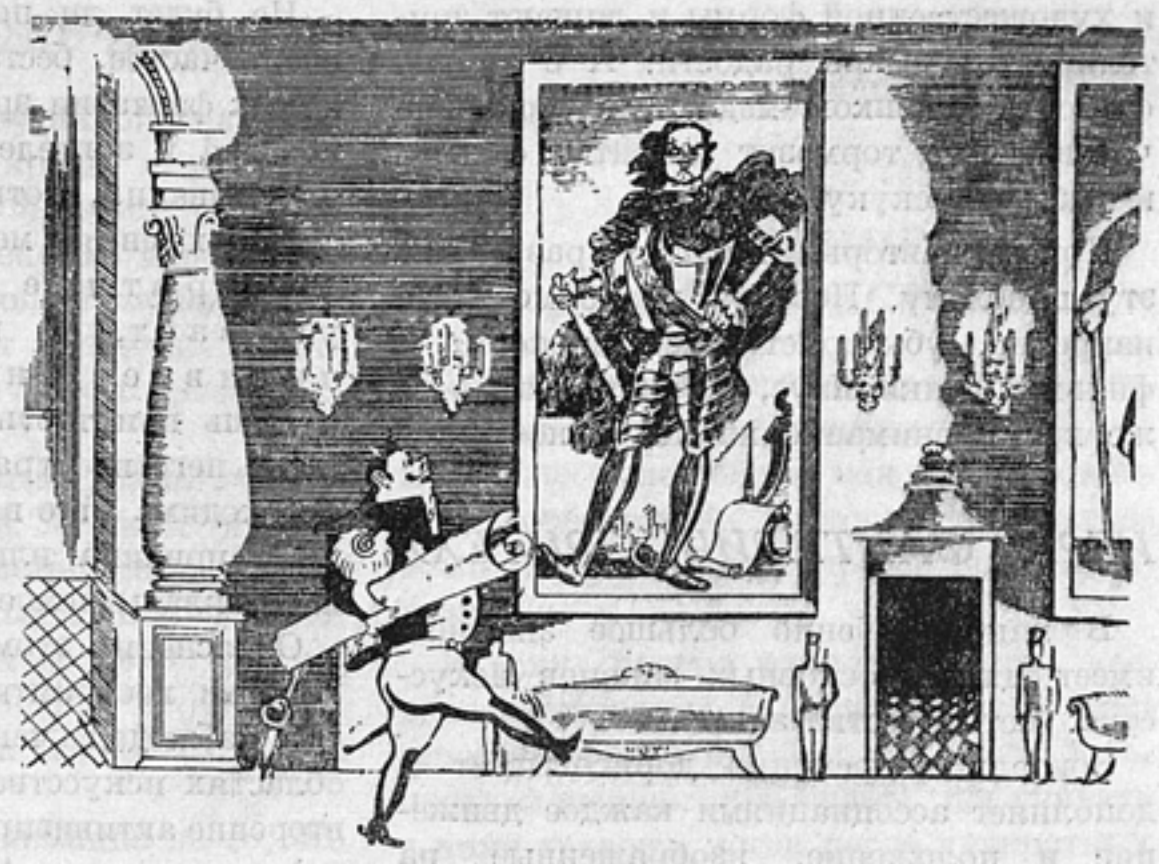
Умелое пользование повторой краткого жеста, движения, интонации всегда может сделать их более понятными и донести мысль автора и художника до зрителя яснее и полнее.

Постоянное использование повторы Уолтом Диснеем делает понятным для зрителя каждый момент поведения Мики, — более того, — каждую деталь, каждый характерный штрих, каждую юмористическую подробность в его игре.

УСТОЙЧИВОСТЬ ОБРАЗА

Характер Мики выражен в его поступках. К этим поступкам относятся не только его героические подвиги, но и более мелкие, психологические реакции: запрыгал, заплясал, запел, застонал, отвернулся и т. п. Кроме того характер Мики выражен и в манере поведения. В том, как Мики все проделывает.

Из мультипликационной фильмы «Органчик». Режиссер-художник Н. Ходатаев



Из мультипликационной фильмы «Органчик». Режиссер-художник Н. Ходатаев

В типической мимике. В характерных индивидуальных типических нюансах внешности, движения, голоса, делающих особенно красочным, особенно точным и человечески-выразительным социально-психологический тип этого молодого человека-мышонка.

Когда одно движение, одна особенная деталь в манере поведения Мики повторяется дважды и трижды, то стало-быть эта деталь тем более не случайна, а характерна для него! Повтора такой детали подчеркивает ее типичность и укрепляет устойчивость образа в целом.

Писатель может определить кратко: «торговец с обычной своей иронической вежливостью поклонился»... «Графиня, как всегда, зевая, перекрестила рот»... В подобных случаях в кино мало актеру сделать характерное движение один раз. Надо подчеркнуть и закрепить повтором обычность этого движения, постоянную к нему привычку. Подчеркнуть, что это делается «как всегда».

Дисней, благодаря частым и умелым повторам, добивается предельной ясности и типичности образа Мики.

УКРЕПЛЕНИЕ МЕТРИЧЕСКОЙ ОСНОВЫ И РИТМА

Протяженность каждого отдельного повторяющегося эпизодика служит Диснею как бы мерой метрического расчета фильмы.

Протяженность отдельных повторяющихся эпизодиков абсолютно одинакова при повторе и приблизительно одинакова у разных эпизодиков по всей фильме. О последнем сужу на-глаз, так как не имел возможности проверить фильмы Мики-Маус на руках.

Повторение одних и тех же равных по времени эпизодиков создает ощущение устойчивости метрического членения фильмы. Отрезки времени, занимаемые каждым повторяющимся эпизодиком, являются как бы основным ясным метрическим звеном, подобно такту в музыке. Внутри этих метрических отрезков заключен изменяющийся разнообразный, пульсирующий ритм движения.

Повтора поддерживает ритмическую архитектонику фильмы.

БЫСТРОТА ТЕМПА

Движение, повторенное дважды и трижды, воспринимается и запоминается лучше, чем исполненное один раз...

А стало-быть его можно делать быстрее. При повторе не пропадают незамеченными даже сравнительно мелкие и быстрые движения, на которые при однократном исполнении зритель мог бы почти не обратить внимания.

Одной из постоянных проблем практической работы кинематографиста-графика является проблема темпа. Как дать движение линий быстрое, энергичное, динамичное и в то же время богатое выразительными тонкими особенностями и вполне усваиваемое зрителем?

Всем известно, что торопливость и обкрадывание выразительности движения ведут к схематизму, к потере смысла

и художественной формы и лишают зрителя эстетической радости. А с другой стороны, слишком медленное движение чрезвычайно тормозит развитие сюжета и вызывает скуку.

Прием повторы помогает разрешить эту проблему. Повтора не тормозит, а напротив, убыстряет темп движения в фильмах Мики-Маус, останавливая в то же время внимание на подробностях.

ИГРА ФАНТАЗИИ ЗРИТЕЛЯ

В кино особенно большое значение имеет один из основных законов искусства: сотворчество зрителя.

Зритель непременно дорисовывает и дополняет ассоциациями каждое движение и положение, изображенные на экране.

Воображение, игра фантазии зрителя, его способность по-своему обогатить видимое являются непременными компонентами киноспектакля.

Один из принципов большого искусства: будить, вызывать и никоим образом не заглушать этого сотворчества зрителя. Певец, который поет на самой высокой своей ноте и не оставляет зрителю надежды, что может спеть еще выше,— такой певец не эстетичен. Его пение не увлекает, а отталкивает. Артист несомненно бездарен, или сделал большую ошибку, если в его выступлении чувствуется, что он все сказал и зрителю не остается ничего договорить. Мастер всегда оставит свою идею чуть-чуть недосказанной.

Сказать много, сказать все, что надо, но так, чтобы это договорил с увлечением мысленно сам зритель—это задача мастерства и такта художника. Очень легко перейти грань и сделать убийственную бестактность... Может быть многие старательные усилия в искусстве оканчиваются неудачей в конце концов только по недостатку чуткости. Трагическое и смешное убивается там, где перейдена грань заповедного «чуть-чуть». Чем гениальнее и тоньше художник, тем в сущности больше он не только говорит сам, но и вызывает досказать зрителя или слушателя.

Без всяких недосказанностей были между прочим те косноязычные тупые агитки, от которых мультипликаторы лишь недавно ушли...

Не будет ли повторение, тем более очень частое, бестактностью по отношению к фантазии зрителя. Не убивает ли повтора в зрителе радость угадывания, додумывания, сотворчества?

Наблюдения мои показывают, что двукратное повторение не убивает, а напротив, увеличивает интерес зрителя, и лишь при третьем повторении, чтобы после него не утрачивался этот интерес, необходима новая развязка, новая причина или новое содержание, вкладываемое в повторение.

Объяснения этому надо искать в психологии восприятия и творчества.

Я наблюдал очень много раз в разных областях искусства, как двукратное повторение активизирует (часто очень сильно) восприятие. А после третьего раза надо поставить точку в развитии темы или дать ей новое направление.

Дисней в фильмах Мики-Маус этим широко пользуется. Прием введения новой ситуации после третьей смежной повторы так же виден хорошо на приведенных мною выше примерах.

НЕОЖИДАННОСТЬ ОЖИДАЕМОГО

Уже в первый раз мы догадываемся, что волна унесет Мину.

Еще на первом завороте трамвайного пути мы почувствовали, что за поворотом произойдет что-то страшное. У зрителя щемит сердце за Мину и Мики.

Когда затем показан неожиданный благополучный исход, у зрителя вырывается вздох облегчения.

После того, как еще раз повторяется опасное положение и снова показан тот же благополучный исход, у вас уже укрепляется надежда, а может быть и уверенность, что ничего ужасного не случится.

И лишь только вы удовлетворенно и без тревоги улыбаетесь и уже не ждете того несчастья, о котором раньше предполагали... тут оно и приходит! Приходит неожиданно то, что уже известно или угадывалось вами. Так поданное «неожиданное» особенно понятно и не требует пояснений. Так поданное известное воспринимается особенно остро и ярко.

Эта понятность и острота достигнуты приемом повторы.

УСИЛЕНИЕ КОМИЧЕСКОГО

В отскакивании испуганной Мины от волны, в жалобном крике и изменившихся движениях этой перед тем уверенной в себе и независимо напевавшей и кокетливо шествующей молодой девушки есть смешная комичность положения и психологического разоблачения.

Дисней, даже в самые драматические моменты приключений Мики и его подруги не забывает о комическом. Поэтому я и называю его пьески комическими драмами, так как самые сюжетные ситуации этих пьес всецело характерны для драмы, а не для комедии. Но о них отдельно.

А сейчас обратите внимание на то, что в каждой ситуации Мики и Мины найдено комическое и оно усилено приемом повторы.

Комично, что уверенный в себе и показанный перед тем чрезвычайно веселым, жизнерадостным, находчивым и почти бесстрашным Мики, трамвайный вожатый, в минуту кажущейся опасности на завороте закрывает глаза и отвертывается в сторону, как бы ожидая, что на его голову сейчас свалится удар. Комично, что вслед за этим он моментально приходит в прежнее состояние, хотя опасный стремительный бег трамвая в неизвестность еще не кончился.

Повторение этих моментов с Миной и Мики не только закрепляет в сознании зрителя комичность положений и психологических разоблачений.

Повторение их комично и само по себе.

Если немного смешон здоровый человек, упавший на ровном месте, то когда он падает также во второй раз—это становится во много раз смешнее.

Если смешно смотреть на человека, ищущего очки, забытые на собственном лбу, то еще во много раз веселее видеть, что это у него бывает постоянно, хотя он и сам знает, что имеет привычку поднимать очки на лоб и затем искать их по всей комнате.

Смешно, что после одного наглядного урока человек не сделал логических выводов и упорно повторяет очевидную ошибку или наивность.

Смешны нелогичная повторяемость одного и того же положения и наивность Мины и Мики.

УСИЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО

Комизм не исключает драматичности. На примерах неожиданности ожидаемого уже было видно, как после комичной троекратной повторы тем острее воспринималась новая драматическая ситуация.

И если Диснею удалось вовлечь вас в сопереживание с лирико-комическими героями Миной и Мики, то с тем большим волнением вы будете переживать с ними тревогу, когда после двукратных избавлений они все же попадают в новую беду.

СТИЛЕВОЕ ЕДИНСТВО

Фильмы Мики-Маус замечательны своей стилевой законченностью. В них очень отточена и крепка форма, как внутренний закон построения предмета. Тому есть много разных причин социологического, идейного и художественного формального порядка. Но не подлежит сомнению, что и прием повторы между прочим содействует укреплению стилевого единства, которое в значительной мере достигается средствами, понятностью, устойчивостью образа: устойчивостью ритмической архитектоники и постоянством психологической доминанты, выраженной в приключениях Мики-Маус, в постоянном соотношении комического и драматического.

ЭКОНОМИЯ

Наконец, прием повторы дает и большой эффект в режиме творческой экономии художников и очень заметную экономию в процессах производства.

Повтора, столь постоянно применяемая Уолтом Диснеем, помогает ему делать свои фильмы быстрее и дешевле.

Библиография

Писатели, писавшие для кино

Асеев Н. — («Что же дальше») «А чем это кончится?» («Приключения мистера Веста в стране большевиков») 1923 г.

Асеев Н. — «Легкая дорожка»

Асеев Н. — «Черный принц»

Амфитеатров А. — «Нелли Ранцева» 1916 г.

Бабель И. — «Китайская мельница» 1927 г.

Бабель И. — «Блуждающие звезды» 1927 г.

Бабель И. — «Беня Крик»

Брюсов В. — «Карма»

Вознесенский А. — «Женщина завтрашнего дня»

Вознесенский А. — «Бухгалтер Тордин»

Замятин Е. — «Северная любовь» 1927 г.

Замятин Е. — «Дом в сугробах» 1927 г. (Сценарий совместно с Б. Леонидовым).

Иллеш Б. — «Мартин Вагнер» 1928 г.

Ильф И. и Петров Е. — «Черный барак» 1932 г.

Ильф И. и Петров Е. — «Однажды летом» 1932 г.

Каверин В. — «Законы шторма» 1928г. (Сценарий совместно с Соловьевым).

Каверин В. — «Чужой пиджак» 1927 г.

Каменский В. — «Страна солнцеевющая»

Киршон В. — «Борьба за ультиматум» 1923 г.

Киршон В. — «Рельсы гудят» 1924 г.

Лавренев Б. — «Пламенеющий полюс»

Луначарский А. — «Яд» 1927 г.

Луначарский А. — «Медвежья свадьба» («Последний Шемет»)

Луначарский А. — «Саламандра» (Сценарий совместно с Г. Гребнером)

Маяковский В. — «Трое» 1927 г.

Маяковский В. — «Октябрюхов и Декабрюхов» 1928 г.

Маяковский В. — «Как поживаете»

Маяковский В. — «Позабудь про камни»

Маяковский В. — «Не для денег родившийся» 1916—17 г.

Никитин Н. — «Парижский сапожник» 1927 г. (Сценарий совместно с Б. Леонидовым).

Никитин Н. — «Могила Панбуреля» 1927 г.

Никулин Л. — «Дипломатическая тайна» 1923 г.

Никулин Л. — «Камергер его величества» 1924 г.

Никулин Л. — «Конец рода Линич» 1924 г.

Никулин Л. — «Атаман Хмель» 1924 г.

Никулин Л. — «Президент Самосадкин» 1924 г.

Никулин Л. — «Простые сердца» 1924 г.

Никулин Л. — «Часовня св. Иоанна» 1924 г.

Никулин Л. — «Крест и Маузер» 1925 г.

Никулин Л. — «Предатель» 1926 г.

Сверчков Д. — «На жизнь и на смерть» 1924 г.

Сверчков Д. — «Две силы» 1930 г.

Сейфулина Л. — «Вторая жена» 1927 г.

Сейфулина Л. — «Крытый фургон» 1927 г.

Сейфулина Л. «Прокаженная» 1928 г.

Толстой Л. — «Агей»

Третьяков С. — «Элисо» 1928 г. (Сценарий совместно с Б. Леонидовым).

Третьяков С. — «Хабарда» 1931 г.

Третьяков С. — «Джим Шванте» 1930г.

Тынянов Ю. — «С. В. Д.» 1927 г. (Сценарий совместно с Окоманом).

Тынянов Ю. — «Поручик Киже» 1933 г.

Тынянов Ю. — «Ася» 1928 г. (Сценарий совместно с Блейманом).

Файко А. — «Аэлита» 1923 г.

Форш О. — «Дворец и крепость» 1924г. (Сценарий совместно с Щеголевым)

Чириков Е. — «Любовь статского советника» 1915 г.

Чириков Е. — «Девы горы» 1918 г.

Шагинян М. — «Черный камень»

Шилькредт К. — «Крылья холопа» 1926 г.

Щеголев — «Степан Халтурин» 1925 г.

Щеголев — «Декабристы» 1926 г.

Эрдман Н. — «Митя» 1927 г.

Эрдман Н. — «Проданный аппетит» 1927 г.

Эрдман Н. — «Турбина № 3» 1927 г.

Эрдман Н. — «Посторонняя женщина» 1929 г.

Экранизация литературных произведений

Андреев Л. — «Белый орел» («Губернатор») Сценарий О. Леонидова и Я. Протазанова 1928 г.

Бахметьев В. — «Переполох» («Ошибка енерала Стрехи») Сценарий А. Арабского 1928 г.

Бахметьев В. — «Перегон смерти» Сценарий В. Легошина 1929 г.

Барбюсс А. — «Привидение, которое не возвращается» — Сцен. В. Туркина. 1929 (Le revenant, qui ne revient pas).

Бергстедт — «Праздник св. Иоргена» — Сцен. О. Леонидова и Протазанова 1930

Берковичи К. — «Цыганская кровь»— Сценарий Такайвини и Белова — Морского 1928 г.

Билль-Белоцерковский Б. — «Луна слева»— Сценарий В. Гранатмана, А. Зархи, И. Хейфеца, И. Шапиро 1928 г.

Билль-Белоцерковский Б. — «Подземное солнце» («Шахтеры») — Сценарий Д. Толмачева 1930 г.

Билль-Белоцерковский Б. — «Люди недр» Сценарий Д. Толмачева.

Богданов Н. — «Песнь о первой девушке» — Сценарий Л. Голуба и И. Садковича 1930 г.

Войнич Д. — «Овод» Сцен. В. Шкловского и Марджанова 1930 г.

Витфогель — «Беглец» Сцен. Блеймана и В. Петрова 1932 г.

Гатуев Д. — «Зелимхан» — Сценарий И. Трабского 1929 г.

Генри О. — «Метаморфоза Джима Валентайна» — Сценарий Кулешова «Великий Утешитель» 1933 г.

Гладков Ф. — «Цемент» — Сценарий Д. С. Марьяна 1927 г.

Гоголь Н. — «Шинель» — Сценарий Ю. Тынянова 1926 г.

Гоголь Н. — «Сорочинская ярмарка» Сценарий Л. С. Гуревича 1927 г.

Гоголь Н. — «Ночь под рождество» («Черевички»). Сцен. Гуревича 1927 г.

Горбунов К. — «Ледолом». Сценарий С. Евлахова и Мелеш 1931 г.

Горький М. — «Мать» — Сценарий Н. Зархи 1926 г.

Горький М. — «Дело с застежками» Сценарий А. Хохловой 1929 г.

Горький М. — «Каин и Артем «Сценарий П. П. Петрова 1929 г.

Джованиоли — «Спартак» Сценарий Гальперина 1927 г.

Достоевский Ф. — «Мертвый дом» — Сценарий В. Шкловского 1932 г.

Достоевский Ф. — «Петербургская ночь» — Сцен. Рошаль («Белые ночи» «Неточка Незванова»)

Дорохов П. — «Колчаковщина» («Огненный рейс») Сценарий П. Дорохова Л. Гольденвейзера и Я. Уринова 1930 г.

Дюшен — «Тамилла» Сцен. Мораф 1927

Иванов Вс. — «Хабу» — Сценарий В. Висковского 1927 г.

Иванов Вс. — «Бегствующий остров» Сценарий К. Виноградской 1929 г.

Иванов Вс. — «Гафир и Мариам» — Сценарий М. Блеймана 1929 г.

Иванов Вс. — «Томми» (сцена из «Бронепоезда») Сцен. Протазанова 1931 г.

Иллеш Б. — «Тисса горит» — Сценарий Б. Балаш 1933 г.

Караваева А. — «Двор» («Красавица Харита») Сценарий И. Соколова и Л. Шеффера 1927 г.

Катаев В. — «Счастливые кольца» — Сцен. Л. Голуба и Н. Садковича 1929 г.

Лавренев Б. — «41-ый» — Сценарий Б. Леонидова 1926 г.

Лавренев Б. — «Ветер» («Ошибка Василия Гулявина») Сценарий Н. Салтыкова 1926 г.

Лавренев Б. — «Леон Кутюрье» — Сценарий Б. Леонидова 1927 г.

Лавренев Б. — «Седьмой спутник» — Сцен. В. Перцова и В. Касьянова 1928 г.

Лавренев Б. — «Разлом» — Сценарий Г. Гребнера 1929 г.

Лермонтов М. — «Бэлла» — Сценарий В. Барского 1927 г.

Лермонтов М. — «Княжна Мэри» Сценарий В. Барского 1927 г.

Лермонтов М. — «Максим Максимович» — Сценарий В. Барского 1927 г.

Лондон Д. — «По ту сторону щели» («Кто ты такой») Сценарий В. Федоровича и В. Шершеневича 1927 г.

Лондон Д. — «Трое» — «По закону» — Сценарий В. Шкловского 1926—27 г.

Лесков Н. — «Комедиантка» — Сценарий А. Ивановского 1923 г.

Лесков Н. — «Катерина Измайлова» Сценарий Б. Леонидова 1926 г. (лэди Макбет Мценского уезда)

Ляшко Н. — «Герои домны» — Сценарий Н. Ляшко и А. Иванова-Баркова 1928 г.

Маяковский В. — «Кем быть» — Сценарий О. Брика 1932 г.

Маяковский В. — «Блэк енд уайт»— Сцен. А. Коваленкова и И. Склюта 1933 г.

Меримэ П. — «Медвежья свадьба» — Сцен. Гребнера и А. Луначарского 1925 г.

Мопассан Г. — «Пышка» Сценарий и постановка М. Ромм 1934 г.

Новиков-Прибой А. — «Бухта смерти»— Сценарий Б. Леонидова 1926 г.

Новиков-Прибой А. — «Женщина в море» Сцен. М. Донского и С. Юткевича

Нотари — «Три вора»

Нотари — «Процесс о 3-х миллионах» Сценарий Я. Протазанова.

Нотари — «Кандитат в президенты» Сценарий В. Туркина 1922 г.

Островский А. — «Гроза» — Сценарий и постановка В. Петрова.

Паньоль и Нивуа — «Торговцы славой» Сцен. Оболенского, и Равича 1929

Пушкин А. — «Станционный смотритель» («Коллежский регистратор») Сценарий В. Туркина 1925 г.

Пушкин А. — «Капитанская дочка» Сценарий В. Шкловского 1927 г.

Рейснер Л. — «Гамбург» — Сценарий Шрайбер и Яновского 1927 г.

Салтыков-Щедрин М. — «Иудушка Головлев»—Сценарий К. Державина и Ивановского 1933 г.

Салтыков-Щедрин М. — «Органчик»— Сценарий Ходатаева 1934 г.

Сверчков Д.—(повесть «Дело № 3576»),

Сверчков Д.—«Человек родился»—Сценарий О. Леонидова 1928 г.

Сверчков Д. — «Мой сын»—Сценарий Е. Червякова 1928 г.

Серафимович—«Город в степи» Сцен. Г. Сабинского и И. Котлермана 1933

Синклер Э.—«Джимми Хиггинс»—Сценарий И. Бабеля 1928 г.

Слезкин Ю. — «Дочь Гиляна»—Сценарий Л. Мур и А. Быховского 1928 г.

Толстой А. — «Аэлита» — Сценарий А. Файко и Ф. Оцеп 1923 г.

Толстой А. — «Хромой барин»—Сценарий Г. Гребнера 1928 г.

Толстой Л. — «Отец Сергий»—Сценарий Я. Протазанова 1917 г.

Толстой Л. — «Дьявол»—Сценарий Я. Протазанова 1917 г.

Толстой Л. — «Утро помещика»—Сценарий Я. Протазанова 1917 г.

Толстой Л.— «Поликушка»—Сценарий Н. Эфрос и А. Санина 1926 г.

Толстой Л. — «Казаки» — Сценарий В. Барского и В. Шкловского 1928 г.

Толстой Л. — «Кавказский пленник» 1928 г.

Толстой Л.— «Живой труп» — Сценарий Б. Гусмана и А. Мариенгофа 1929 г.

Файко А. — «Человек с портфелем» Сцен. Файко, Гусмана и Мариенгофа 1929.

Фадеев А. — «Разгром» Сценарий Н. Берсенева и Ю. Лаптева 1931 г.

Федин К. — «Города и годы» Сценарий Н. Зархи 1930 г.

Финн К. — «Окраина» Сценарий Б. Барнета и К. Финна 1933 г.

Фурманов Д. — «Мятеж» Сцен. М. Блеймана и С. Тимошенко 1929 г.

Фурманов Д. — «Чапаев» Сценарий А. Фурмановой и В. Трофимова 1933 г. (в постановке)

Цвейг С.— «Амок» («Закон и долг») Сценарий Кучава, Н. Мачавариани и К. Маржданова 1927 г.

Чехов А. — «Лишние люди» Сценарий А. Разумного 1927 г.

Чехов А. — «Чины и люди» Сценарий О. Леонидова и Я. Протазанова («Анна на шее», «Смерть Чиновника», «Хамелеон») 1929 г.

Чумандрин М. — «Родня» («Родной, брат» «Прошлое зовет») Сценарий Н. Молодцова

Шагинян М. — «Мисс-Менд» Сцен. Сахновского, Оцеп, и Барнета 1926

Шолом-Алейхем — «Блуждающие звезды» Сценарий И. Бабеля 1928 г.

Шолом-Алейхем — «Еврейское счастье» Сценарий Б. Леонидова, Гричер, Черіковера 1925 г.

Шолохов М. — «Тихий Дон» Сценарий и постановка О. Преображенской и И. Правова 1930 г.

Шмелев — «Человек из ресторана» Сценарий Леонидова и Протазанова 1927

Эренбург И. — «Трубка коммунара» Сценарий К. Маржданова 1929 г.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией А. Березин

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—96063 Зак. типогр. 943. Зак. издат. 229 Тираж. 4150
Объем журн. 5½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 70528 СтАт. Б5-176×250 мм
Поступил в производство 13/VIII—34 г. Подписан к печати 4/IX—34 г.
Тех. редактор А. Ростиславов

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д1-43-80

Журнал набран и отпеч. в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13

Продолжается прием подписки на журнал

ВОРОШИЛОВСКИЙ СТРЕЛОК

орган ЦС Осоавиахима СССР

Выходит 2 раза в месяц.

ЖУРНАЛ ПРОПАГАНДИРУЕТ среди широких осоавиахимовских масс стрелковый спорт, привлекает массы к изучению теории и практики стрелкового дела. В журнале печатаются статьи и очерки по отдельным вопросам современной военной техники, фельетоны и очерки на темы о жизни за рубежом, научно-популярные статьи по вопросам авиации, химии, противовоздушной обороны и т. д.

К УЧАСТИЮ В ЖУРНАЛЕ ПРИВЛЕЧЕНЫ: виднейшие военные специалисты, писатели, журналисты, художники. В каждом номере помещаются иллюстрированные статьи и военно-тактические описания в картинах. Весь печатаемый в журнале специальный материал подается в живом, интересном изложении.

ЖУРНАЛ РАССЧИТАН: на широкого рабочего читателя, стрелковый актив, инструкторов стрелкового дела, „ворошиловцев", полевых стрелков, снайперов, комсомольскую молодежь, ударников колхозного строительства и промышленности. Годовой комплект журнала в целом дает читателю исчерпывающий популярный материал по методике подготовки и самоподготовки стрелка, а также материал по всем отраслям военных знаний, большое количество учебно-показательных иллюстраций и серию художественных произведений с оборонной тематикой.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 12 месяцев—6 руб., 6 месяцев—3 руб., 3 месяца—1 руб. 50 коп.

Подписку направляйте почтовым переводом: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазоб'единению или сдавайте почте и в отделения Союзпечати.

Жургазоб'единение

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 2-е полугодие 1934 года

САМОЛЕТ

орган ЦС Осоавиахима СССР

Ежемесячный иллюстрированный научно-популярный авиационно-технический ж-нал

Журнал „Самолет" рассчитан на членов аэроклуба, авиационный актив и учлетов школ осоавиахима и гражданского воздушного флота, на квалифицированные кадры рабочих и средний командный состав авиапромышленности, учащихся авиационных вузов, техникумов, средний и младший комсостав и курсантов школ ВВС.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 12 месяцев—9 руб., 6 месяцев—4 руб. 50 коп., 3 месяца—2 руб. 25 коп.

Подписку направляйте почтовым переводом: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазоб'единению или сдавайте почте и в отделения Союзпечати.

Жургазоб'единение

ЕЩЕ СИЛЬНЕЕ БУДЕМ КРЕПИТЬ ОБОРОНУ СОВЕТСКОЙ СТРАНЫ.

Ворошилов

ЧИТАЙТЕ ЖУРНАЛ

Химия и Оборона

Орган ЦС Осоавиахима СССР — ежемесячный массовый научно-технический журнал по вопросам химии и противовоздушной обороны.

ХИМИЯ и ОБОРОНА — мобилизует внимание советской общественности вокруг военно-химической и воздушной опасности, грозящей со стороны империалистических государств.

ХИМИЯ и ОБОРОНА — популярно освещает вопросы методики и организации ПВО и химработы общества. Систематически информирует о достижениях военно-химического дела и ПВО и о методах военно-химической и противовоздушной подготовки. Освещает опыт этой работы за рубежом.

ХИМИЯ и ОБОРОНА — рассчитан на широкие массы осоавиахимовцев и в первую очередь на актив, охваченный химической и противовоздушной работой, а также на рядовой и командный состав РККА, начсостав запаса, отпускников, особенно химической службы, учащуюся молодежь и всех интересующихся химией и ПВО.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 12 месяцев—6 руб., 6 месяцев—3 руб., 3 месяца—1 руб. 50 коп.

Подписку направляйте почтовым переводом: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазоб'единению или сдавайте почте и в отделения Союзпечати.

Жургазоб'единение

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА массовый литературно-художественный иллюстрированный журнал

РОСТ

РОСТ ПЕЧАТАЕТ лучшие рассказы, очерки и стихотворения молодых писателей. Систематически рецензирует лучшие произведения советской литературы. Знакомит своих читателей с лучшими образцами революционной литературы Запада. Помещает историко-литературные статьи о творческой работе классиков мировой литературы.

РОСТ НЕОБХОДИМ каждому рабочему читателю, интересующемуся ростом советской литературы. Каждому молодому писателю и литкружковцу. Каждому библиотекарю и культактивисту.

В ЖУРНАЛЕ РОСТ печатаются обзоры литстраниц, статьи по литературной учебе, статьи, освещающие опыт работы лучших литературных кружков.

РОСТ ИЛЛЮСТРИРОВАН рисунками крупных советских художников.

В 1934 году „Рост" выходит 2 раза в месяц в удвоенном об'еме книжками по 64 страницы.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 12 месяцев—12 руб., 6 месяцев—6 руб., 3 месяца—3 руб. Цена номера 60 коп.

Подписку направляйте почтовым переводом: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазоб'единению или сдавайте почте и в отделения Союзпечати.

Жургазоб'единение

1 р. 50 коп.

АРХИВ
21 СЕН 1934
Г. Ц. К. П.